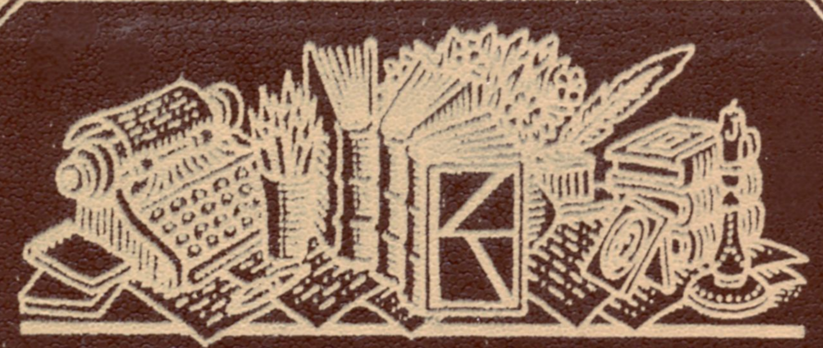


ПИСАТЕЛИ О ПИСАТЕЛЯХ

В. КАВЕРИН

Вл. НОВИКОВ

НОВОЕ ЗРЕНИЕ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «КНИГА»



ПИСАТЕЛИ О ПИСАТЕЛЯХ

В. КАВЕРИН

Вл. НОВИКОВ

НОВОЕ ЗРЕНИЕ

Книга о Юрии Тынянове

МОСКВА «КНИГА» 1988

ББК 84Р7-4
К 12

Вступительная статья *А. Туркова*
Рецензент: *М. О. Чудакова,*
доктор филологических наук

Разработка серийного оформления
Б. В. Трофимова, А. Т. Троянкера, Н. А. Ящука
Иллюстрации *П. Ю. Перевезенцева*

Общественная редколлегия серии:
Е. Ю. Гениева, Д. А. Гранин, А. М. Зверев,
Ю. В. Манн, Э. В. Переслегина,
Г. Е. Померанцева, А. М. Турков

Главы «Жизнь и работа», «Детство», «Гимназия», «Университет», «Греческий, 15», «Друзья», «Характер», «Достоевский и Гоголь», «Кюхля», «Как писать», «Философский роман», «Тынянов и кино», «Страницы архива», «О любви», «Исторические рассказы», «После „Восковой персоны"», «Поездка в Германию», «Пушкин», «Это замысел грандиозный и мучительный», «Один эпизод», «Годы войны», «Эпилог» написаны *В. Кавериным;* главы «Тайна таланта», «Генеральная идея», «Движение мысли», «Заветная книга», «Тынянов-критик», «Что такое литература?», «Требую судьбу» — *Вл. Новиковым.*

Вениамин Александрович Каверин,
Владимир Иванович Новиков

НОВОЕ ЗРЕНИЕ

Книга о Юрии Тынянове

Зав. редакцией *Т. В. Громова*
Редактор *М. Я. Фильштейн*
Художественный редактор *Н. В. Тихонова*
Технический редактор *А. З. Коган*
Корректор *Э. В. Ежова*

ИБ № 1805

Сдано в набор 21.09.87. Подписано в печать 07.04.88. А 01976. Формат 60Х $90^{1}/_{16}$. Бум. офс. № 1. Гарнитура Таймс. Печать офсетная. Усл. печ. л. 20,0. Усл. кр.-отт. 40,5. Уч.-изд. л. 23,44. Тираж 75 000 экз. Изд. № 4494. Заказ № 892.
Цена в бумвиниле 1 р. 90 к. Цена в коленкоре 2 р.

Издательство «Книга», 125047, Москва, ул. Горького, 50. Ярославский полиграфкомбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 150014, Ярославль, ул. Свободы, 97.

К $\frac{4702010200-061}{002(01)-88}$ КБ-56-39-87

ISBN 5-212-00061-0

«Пожатие его дружеской руки...»

Соседство имен авторов этой книги может поначалу озадачить.

Один — прославленный прозаик, перу которого принадлежит великое множество книг.

Другой — сравнительно недавно начавший свой путь критик и литературовед.

Это люди разных, далеко отстоящих друг от друга поколений, и, если бы речь в первом случае шла не о Вениамине Александровиче Каверине, можно было бы писать: «Один — умудренный жизнью...» Однако как-то не поворачивается язык вымолвить подобное, ибо это один из людей, к которым, говоря словами поэта, вовеки не придет позорное благоразумие, — человек, решительно и «опрометчиво» заступавшийся за своих друзей в самые трудные для них времена и столь же непреклонно разрывавший давние связи с убеленными сединами коллегами, когда те «мудро» отступались от своих убеждений.

Можно по-разному относиться к творчеству Каверина, но нельзя не признать, что девиз, которого придерживается едва ли не самый популярный из его героев — Саня Григорьев («Два капитана»): «Бороться и искать, найти и не сдаваться!» — выражает пафос жизни и деятельности самого писателя.

Так, в ранней юности, в пестрой сумятице бушевавших литературных бурь и баталий Каверин *нашел* себе — друга? советчика? высокий научный и человеческий авторитет? или же все это сразу? — в лице Юрия Николаевича Тынянова, героя этой книги, и навсегда, как это вообще для него характерно, сохранил рыцарскую преданность этому имени.

Сама атмосфера научного поиска, излучавшаяся Тыняновым и его друзьями по знаменитому ОПОЯЗу (Обществу по изучению поэтического языка), во многом повлияла на младшего из группы «Серапионовы братья» Каверина и отразилась в ряде его книг, например в романах «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове» и «Исполнение желаний» (давайте вспомним хотя бы захватывающие страницы, когда герой разгадывает зашифрованные строки десятой онегинской главы!).

И в обращении к позабытому к тому времени Осипу Сенковскому — барону Брамбеусу — сказались не только академические

интересы тогдашнего студента Института восточных языков, но и влияние, и пример Тынянова с его стремлением не ограничиваться изучением одних только литературных генералов, а видеть тесную связь «больших» и «малых» величин и не умалять тот вклад в литературный процесс, который вносили второстепенные писатели.

Что же касается Владимира Новикова, то проще всего углядеть самые очевидные, на поверхности лежащие мотивы его сотрудничества с маститым писателем и свести все дело к тому, что Новиков — один из авторов недавно вышедшей книги о самом Каверине, в процессе рождения которой, в общении с ее главным персонажем, быть может, и возникла и постепенно, исподволь налилась творческими соками «почка» нового, уже совместного, творческого замысла.

Но дело в том, что этот маленький «коллектив» никак не мог бы возникнуть, не принадлежи младший из соавторов к «племени младому, незнакомому» исследователей, выросших в самые последние десятилетия и бережно подхвативших драгоценную эстафету своих предшественников, стоявших у самых истоков советской литературной науки.

Занимая в возрастном отношении некое среднее положение между обоими авторами, я хорошо помню и огромную популярность тыняновских романов «Кюхля» и «Смерть Вазир-Мухтара» в тридцатые годы, и более поздние времена, когда эти прекрасные книги нередко становились мишенью для недобросовестных придирок, а уж на научные работы покойного навешивались самые грозные ярлыки. Свежо предание, а верится с трудом...

Выступая на одной, тридцатилетней давности, писательской годовщине, Каверин вызвал то, что в отчетах обычно именуется «оживлением в зале», сказав: «Говорят, что юбилей — это день заслуженных преувеличений. Но наша литература знала столько незаслуженных преуменьшений!»

Примером такого «незаслуженного преуменьшения» была судьба тыняновского наследия в первое послевоенное десятилетие.

Книга же, которую вы открыли, написана в пору нового, уже многолетнего прилива читательского интереса к творчеству писателя.

Естественно, что первыми вернулись к читателю тыняновские повести и романы; затем были переизданы его лучшие, ставшие классическими теоретические работы, и, наконец, увидело свет многое, извлеченное из архивов, но отнюдь не пропахшее архивной пылью.

В. Каверин и Вл. Новиков поставили своей целью создать объемный образ писателя и человека, заслуги которого перед отечественной культурой — несмотря на только что сказанное — все еще недостаточно оценены.

При этом они не поддались частому соблазну излишней популяризации его теорий и идей, нарочитого упрощения их ради пущей доходчивости.

В главе «Тайна таланта», написанной Вл. Новиковым, для опре-

деления своеобразия двустороннего тыняновского дарования, проявлявшегося как в строго научной, так и в чисто художественной сферах, весьма уместно приведено блоковское выражение «нераздельность и неслиянность», подчеркивающее в данном случае глубокое родство и в то же время автономное, самостоятельное существование двух творческих стихий.

Привыкнув к стремительной «походке» тыняновской художественной прозы и не всегда догадываясь, какой громадой фактов, мыслей, догадок вымощена ее дорога, что таится за этой легкостью, можно при первом знакомстве с его критическими и литературоведческими трудами и закапризничать, ибо там отнюдь не редкость страницы, где, как прямо предупреждается в книге, «каждая... фраза требует от читателя усилия мысли и духа».

Однако не естественно ли, что *труд ученого* требует и *труда читателя,* а не ставит последнего в положение того гоголевского персонажа, которому стоило только пошире разинуть рот, чтобы в него влетела галушка?!

Да, при чтении тыняновских работ вас ждет восхождение на новую ступень знания, и в награду затраченных усилий перед вами откроются новые дали и просторы.

И вот еще что замечательно: на тыняновском «высокогорье» не воздвигнуто никаких устрашающе-ученых идолов. Признанный лидер нового научного направления, Тынянов, по выражению Вл. Новикова, избежал рискованной участи группового «вождя» со всеми проистекающими отсюда последствиями — авторитарностью, всевозрастающей амбицией, нетерпимостью к инакомыслящим, ослаблением, если не утратой, острого критического взгляда на совершаемое дело и на себя самого.

В Тынянове было необычайно развито пушкинское или, если угодно, моцартианское (в понимании того же Пушкина) начало с его дружелюбной открытостью навстречу миру, новым явлениям и идеям.

Характерны слова, некогда адресованные Тыняновым безвременно умершему Льву Лунцу:

«Вы с вашим умением понимать и людей и книги знали, что «литературная культура» весела и легка, что она не «традиция», не приличие, а понимание и умение делать вещи и нужные и веселые. Это потому, что вы были настоящий литератор. Вы много знали, мой дорогой, мой легкий друг...»

Подобная «веселость» и «легкость» была в высшей степени свойственна самому Тынянову.

Самая высокая традиция для него — не неподвижный «многоуважаемый шкаф», к которому положено обращаться с почтительными речами, а, как правильно замечено в книге, реальный капитал, постоянно находящийся в обороте и дающий все новые и новые накопления, мир, в котором, если воспользоваться тыняновским словцом, оброненным совсем по другому поводу, люди живут, а не стоят на часах.

И, пока его не подкосила смертельная болезнь, Тынянов всегда

был готов посмотреть вокруг свежим, непредубежденным взглядом и, как сказано в одном его письме, «убрать со стола вчерашний день и работать».

Оба автора новой книги, и старый и молодой, ведут свой рассказ увлеченно, перебивая друг друга все новыми и новыми сюжетами и по временам как будто захлебываясь от богатства этой личности, этой — такой короткой по своей продолжительности (сорок девять лет) — жизни, от богатства уже свершенного и оставшегося лишь в набросках, от богатства, наконец, последствий тыняновской деятельности, поныне сказывающихся в самых разных областях искусства, в частности — в кинематографе, которому он отдал много сил и выдумки.

«Пожатие его дружеской руки помогает мне всю жизнь», — писал известный советский кинорежиссер Г. Козинцев.

Думается, что нечто подобное такому «пожатию» ощутит и читатель этой книги.

А. Турков

ЖИЗНЬ И РАБОТА

Кто не знает исторической прозы Юрия Тынянова — одного из основателей советской литературы? Его имя не сходит со страниц книг и статей, посвященных теории литературы и исторической прозе.

Но никто не знает, каков был этот человек, о котором так много говорят и пишут, о котором уже вышли две книги воспоминаний — одна, «Юрий Тынянов», в серии «Жизнь замечательных людей» в 1966 году, вторая, «Воспоминания о Тынянове», в «Советском писателе» в 1983 году.

Чем знаменателен его характер? Как он писал? Много ли у него было врагов? Как он относился к друзьям?

К сожалению, теперь лишь немногие его ученики и друзья могли бы рассказать о личности Юрия Николаевича, о его характере, о том, как он жил и работал. Среди этих друзей ближе всех других был автор этих строк, который не расставался с ним более двадцати лет и виделся с ним почти ежедневно. Роковая разлука наступила, лишь когда началась война. Я был мобилизован, он был эвакуирован. Но судьба свела нас в 1943 году — мы оба лежали в Кремлевской больнице. Я болел, он умирал, и карантин в связи с эпидемией гриппа не дал мне возможности провести последние дни у постели моего самого близкого друга...

Так вот, он не был погруженным в литературу и науку педантом. Он был веселым, смешливым, любившим шутку, остроту, гостеприимным, добрым человеком. И необычайно вежливым — уже в 20-х годах его вежливость казалась немного старомодной.

Эта книга продиктована стремлением в доступной широкому читателю форме рассказать о нем. Ведь у нас нет критико-биографического труда, который оценил бы его деятельность в целом.

Его часто цитируют, его романы и рассказы многократно анализировались, но история развития его художественной прозы не рассказана, его глубокие историко-литературные и теоретические идеи не раскрыты. Примером может служить книга «Проблема стихотворного языка», книга, тщательное изучение которой обещает поднять на высшую ступень изучение русского стиха.

Несмотря на множество статей о Ю. Тынянове, облик его неясен. Каким образом он соединял замечательную художественную прозу с «новым зрением», которым он окинул и оценил всю рус-

скую литературу? Его деятельность продолжалась, в сущности, лишь пятнадцать лет — что за чудо соединило в нем знатока и одного из основателей нашего кино, исторического романиста, эссеиста, теоретика кино, переводчика, теоретика и историка литературы? И ведь в каждой области он оставил заметный, многообещающий след. Недаром же в сборниках о нем с благодарностью вспоминают самые видные деятели нашей культуры — Козинцев, Федин, Шкловский, Эйзенштейн, К. Чуковский.

Я единственный, оставшийся в живых свидетель его работы, и могу смело утверждать, что она была окрашена тесной связью прошлого с настоящим. Он умел уловить в современниках сходство с людьми минувшего столетия и искусно пользоваться этим для своих портретов.

Литературоведение с успехом развивается в нашей стране, и наследие Тынянова продолжает играть в этом процессе значительную роль. Он предугадал и подсказал многое. Недаром его проза издается в миллионных тиражах, а редкий номер журнала «Вопросы литературы» выходит без ссылки на его первоклассные теоретические труды.

Далекая эпоха двадцатых-тридцатых годов девятнадцатого века была для него вторым домом. Он встречался в этом доме с Пушкиным и Кюхельбекером, с Катениным и Чаадаевым, с Булгариным и Грибоедовым, с Тютчевым и адмиралом Шишковым. Он знал историю и предысторию их отношений, сплетни их жен, полемику личную и литературную, надежды, честолюбие, зависть. Он разгадал клевету как тайную опору власти. Он понял давление времени как действующую силу, внушающую ложные признания, ломающую судьбы, — как были сломаны судьбы Лермонтова, Полежаева.

На заседании Союза писателей, отметившем первую годовщину со дня смерти Тынянова, Б. В. Томашевский, широко известный историк литературы, сказал, что почти каждый абзац из каждой статьи Юрия Николаевича можно развернуть в работу, которая по смелости и оригинальности займет свое место в нашей литературной науке. Не думаю, что это преувеличение. Тынянов вводил новые понятия, не заботясь о том, что многие и многие остановятся перед ними с недоумением. Если бы знак историзма не стоял над каждой строкой, нелегко было бы находить в его теоретических статьях мосты, переброшенные через пропасть. Впрочем, одновременно он раскрывался как изящный критик, иронический эссеист. Объемное знание прошлого не только не отяжелило, но, напротив, сделало легкими его шаги в художественной прозе. Его первый исторический роман «Кюхля» не упал с неба, как почудилось многим.

Но, возвращаясь к строго научным статьям, он писал скупо, ни на кого, кроме себя, не равняясь. Иные страницы читаются как формулы, выстроившиеся согласно охватывающему взгляду.

Он был человеком расположенным, то есть всегда готовым выслушать, объяснить, помочь в беде, — и железно упрямым во

всем, что касалось литературы. Его мягкость, уступчивость, нерешительность на литературу не распространялись. В литературных кругах его мнение считалось золотым, неоспоримым. Когда был организован Союз писателей и мы получили подписанные Горьким билеты, Тынянову в Ленинграде был вручен билет номер один — факт незначительный, но характерный.

Когда Маяковский приехал в Ленинград, он пригласил к себе Тынянова и сказал ему: «Ну, Тынянов, поговорим, как держава с державой». Тынянов писал о нем, как о великом поэте, возобновившем грандиозный образ, утерянный со времен Державина, чувствующем «подземные толчки истории, потому что и сам когда-то был таким толчком». Это ничуть не мешало ему шутить над «производственной атмосферой» Лефа.

Часто цитируют письмо Горького к Тынянову в связи с выходом «Смерти Вазир-Мухтара». Не знаю, можно ли выразить с большей силой признание таланта исторического романиста, чем это сделал Горький, оценивая портрет Грибоедова: «Должно быть, он таков и был. А если и не был — теперь будет». Эти слова определяют, в сущности, одну из основных задач самого жанра исторической прозы.

Незадолго до войны ленинградские писатели устроили торжественный вечер, о котором стоит упомянуть, потому что это был, в сущности, единственный вечер, когда признание Тынянова выразилось с запомнившейся силой.

Он был строго требователен в вопросах литературных и никогда не боялся такой же строгой требовательности по отношению к себе. Любовь его к русской литературе была любовью к родине — этим чувством было проникнуто все, что говорилось в тот вечер. И можно смело сказать, что вся его трудная, полная страданий жизнь была проникнута этим высоким чувством.

Задача нашей книги сложна: рассказать в самых простых словах историю его жизни и деятельности как исторического романиста, теоретика и критика, эссеиста и одного из основателей нашей кинематографии, парадоксально связавшего все эти области истории русской культуры. В каждой из них он уверенно и смело повернул самый ход ее развития.

Во время войны, в тяжелых условиях эвакуации, он дрожащей рукой писал третью часть своего последнего романа. Он знал, что умирает, но ему хотелось, чтобы в этой третьей части юность Пушкина была рассказана до конца.

...Пушкина высылают. Белой ночью, которая яснее, чем день, он прощается с Петербургом, как с живым человеком. «Его высылали. Куда? В русскую землю. Он еще не видел ее всю, не знал. Теперь увидит, узнает. И начиналось не с северных медленных равнин, нет — с юга, с места страстей, преступлений. Голицын хотел его выслать в Испанию. Выгнать. Где больше страстей? Он увидит родину, страну страстей. Что за высылка! Его словно хотят насильно завербовать в преступники. Добро же! Он уезжал. Вернется ли? Застанет ли кого? Или повернет история? Она так

быстра». И дальше: «Он знал и любил далекие страны, как русский. А здесь он с глазу на глаз, лбом ко лбу столкнулся с родной державой и видел, что самое чудесное, самое невероятное, никем не знаемое — все она, родная земля».

Прощаясь с жизнью, писал Юрий Тынянов прощание Пушкина с юностью... Но мужеством проникнуто каждое слово: «Выше голову, ровней дыхание. Жизнь идет как стих». Это было написано, когда все ниже клонилась голова, все чаще прерывалось дыхание.

ДЕТСТВО

1

«Я родился в 1894 году в городе Режице, часах в шести от мест рождения Михоэлса и Шагала и в восьми от места рождения и молодости Екатерины I, — писал Тынянов в автобиографии. — Город был небольшой, холмистый, очень разный. На холме — развалины Ливонского замка, внизу — еврейские переулки, а за речкой — раскольничий скит. До войны город был Витебской губернии, теперь — латвийский. В городе одновременно жили евреи, белорусы, великорусы, латыши, и существовало несколько веков и стран. Староверы были похожи на суриковских стрельцов. В скиту тек по желтым пескам ручей, звонили в било (отрезки рельсов; колокола были запрещены), справляли на бешеных конях свадьбы. Потом разводились, и тогда тоже мчались на конях, загоняли их. Там ходили высокие русские люди XVII века; старики носили длинные кафтаны, широкополые шляпы; бороды были острые, длинные, сосульками. Пьянства случались архаические, и опять-таки кончались ездой.

Я помню на ярмарках, на латышских кермашах (старое немецкое слово Kermesse), этих высоких людей и их жен в фиолетовых, зеленых, синих, красных, желтых бархатных шубках. Снег горел от шуб. Все женщины казались толстыми, головы не по телам малыми.

Они были верны в дружбе. Отец молодым врачом жил у старовера. Он посадил в саду яблоню. Каждый год, десятки лет, приносили нам яблоки с Тыняновки: «Кушай, Аркадьевич». Люди уходили из скита в города — печниками, малярами, плотниками. Случалось, печники возвращались миллионщиками.

Староверы были великие лошадники. Как заводились деньги — выезжал человек на бешеной лошади, чинно держа в вытянутых руках короткие поводья. Пена била у конских губ, лошади медленно ступали короткими ногами и казались стальными. Их наряжали, как женщин, — шелковые синие легкие сетки, мягкие розовые шенкеля. Каждый день рассказывали: «Синицу жеребец понес. Воробья на сто верст разнес».

У староверов были легкие птичьи и цветочные фамилии — Синица, Воробей, Цветков, Васильков.

Наступали свадьбы. Мчались лошади одна за другою. Проносились так, что слышно было только конское дыханье. Женщины в шелковых платочках молчали. А потом наступали развод и новая женитьба. Опять мчались лошади, но у женщин иногда платки сбивались, разматывались. Мне казалось, что были и женские слезы, но не было этого. Все сидели, как всегда, чинно. Пахло вином.

Кругом города возникали цыганские таборы. Нищие, с женщинами в цветном тряпье, с молчаливым, чужим и равнодушным отчаяньем в лицах и холодной певучей речью. Потом проезжала по городу «Цыганка» — конь с крутыми боками, весь увешанный бляхами и ремнями, а за ним — цыган в тяжелой синей короткой поддевке.

Я узнал лошадиные слова — «запал», «мышаки».

Мы жили не в городе, где были лавки и лавочники, а на шоссейной дороге, которая уже стала городом; ее полицейское название было Николаевское шоссе, а звали улицу просто: «Саш*е*».

У мостика, где мы жили, долгие годы сидел слепой Николай с большим неподвижным черным лицом, в сермяге. Ходил он ровно — знал дорогу — и опирался на высокую палку, глаженную временем. Рядом хлопотала Грыпина — маленькая старушка с красным от водки носиком, продавала яблоки. Николай говорил медленно и тускло — отдельные слова, только с нею. Они ко мне привыкли. Николай молчал, а Грыпина щебетала. Раз ни ее, ни Николая не было. Я увидел: на твердой земле, где он сидел, было углубление, которое за долгие годы он высидел.

Я вспомнил об этом много позже, когда читал «Шильонского узника».

Я вообще рос не дома, а в саду и на этом мосту, возле слепого Николая. Каждый день в два часа проходил мимо моста точный, как часы, другой Николай — Сумасшедший. Сумасшедший Николай быстро и деловито, сжав тросточку под мышкой, в зеленой охотничьей шапке с перышком, шел куда-то. Заходил он по «саше» далеко. Однажды я видел: он просто остановился, поглядел мышьими старыми глазками по сторонам и пошел ловкой поступью обратно. Хозяйки кричали: «Что ж ты каши не ставишь, уж Сумасшедший Николай пошел».

В городе было много сумасшедших и чудаков. Они всех забавляли. Один молодой еврей топал ногами перед витриной фотографии, на которую пристально смотрел, и кричал: «Дорогая моя душенька, смотри на меня прямо!» Сумасшедшая женщина гнала перед собой выводок своих детей — их год от году становилось все больше. Обходились без Карамазова.

Чудаки отсиживались десятилетиями в маленьких домиках, окруженных зелеными садами, в садах росла густая крапива в человеческий рост. За городом — ивы, рябина, беленые сиротские приюты, желтые штукатуренные Христы с кровью под крышами

католических крестов. Чувство штукатурки от христианства. А во дворе деда — амбар, полный льна. Помню женский запах льна. Люблю запахи льна, масляных красок и понимаю их лучше, чем музыку, и так же, как стихи.

Отец читал газеты и принимал больных. Лежа на клеенчатой кушетке, он рассказывал мне и брату странные сказки, похожие на рассказы Случевского. Голая клеенка — как мораль интеллигенции.

С восьми лет начал читать газеты сам, главным образом объявления и официальный отдел. Страх и радость перед черными объявлениями. О смерти государственного контролера Леске думал, что это государственное событие, что все изменилось, кричал: «Мама, мама, Леске умер!»

В город ссылали босяков.

Один — красавец, с голубыми наглыми глазами, с белокурыми усами колечками и пепельным от водки лицом, в обносках каких-то синих форменных штанов — каждый раз откуда-то вырастал, когда отец садился на извозчика.

— Окажите, мосье, воспомоществование административно высланному, — пышно говорил он. И потом благодарил: — Гран мерси. — И расшаркивался.

В несколько лет он стал неузнаваем: лицо бурое, губы и глаза опухшие; он говорил осипшим, пропавшим голосом:

— Административно высланному.

И не благодарил.

Недалеко от моего мостика была казарма. Когда сдавали новобранцев, пьяные крики стояли над всем городом, на каждом углу вдруг появлялись и исчезали пьяные песни. Женщины прятались. Новобранцы утык*а*ли шапки перышками. Их городовые не трогали, потому что они отвечали ножами. Их отвозили на вокзал. Бабы плакали на вокзале.

Потом привозили в город других, где-то сданных новобранцев, молодых парней.

Их учили петь:

Солдатушки, браво-ребятушки,
Где же ваши матки?
Наши матки — белые палатки,
Вот где наши матки!

Вблизи казарм завелся босяк, горбатый. Он пел очень театрально «Марсельезу» и просил у солдат хлеба. Солдаты давали ему свой черный — чернее земли — хлеб. Фельдфебель выходил из ворот и гнал его. Босяк, спев до конца, уходил. Фельдфебель его побаивался, солдаты любили.

Через некоторое время стал в городе босяком Колька Тополев. Он был сын старого врача, который несколько лет как помер. Мой отец помнил и очень уважал старика.

— Тополев! Он это знал, — говорил он о какой-то болезни.

У старика были пышные дочки и единственный сын. Я помню,

как Коля ездил на извозчиках, в круглом котелке, одной рукой опершись на тросточку, дымя папиросой и крича на извозчика и лошадь. Кляча неслась.

Вскоре он проездил на извозчиках все деньги — свои, матери и сестер.

Потом стал ходить по домам, занимая по рублю. Часто бывал у отца.

Помню, как отец огорчался:

— Был Коля Тополев и украл пресс-папье.

И махнул рукой.

Драки, самые страшные, начинались всегда тихо: человек молча, быстро пробегал, нагнувшись, за камнем, и метал его в голову кому-нибудь. Тогда начиналось.

Потом городовой отвозил обоих в часть. Он важно сидел на дрожках (извозчики возили пьяных и дерущихся бесплатно), а в ногах сидели подравшиеся, спиной друг к другу. Лица их были точно выкрашены в красную краску.

Самый страшный был Мишка Посадский: однорукий, молчаливый, невысокий, он с такой быстротой и силой метал камнем, что справлялся с двумя. Помню, как он однажды, пьяный, спал на улице: сгреб своей единственной рукой мягкую золотую пыль, сбил с головы картуз, лег и заснул. Он был похож на какого-то осторожного, уверенного зверя неизвестной породы.

Я часто заходил в мясную лавчонку рядом с нашим домом. Старичок еврей угощал меня там вкусной и крепкой водкой, настоянной на липовых почках. Я боялся, но старичок говорил, что это полезно для здоровья, и я выпивал еще стаканчик. Я до сих пор вспоминаю и верю, что это полезно. Мимо проходила толстая лавочница. Врачи презирали лавочников. Отец с товарищем прозвали эту пышную лавочницу Persona grata. Я думал, что это фамилия, и заспорил с мясником, который назвал ее по-другому. Дома меня засмеяли, дознались про лекарство мясника и запретили к нему ходить.

...Недалеко от староверского скита хасиды решали вопрос: можно ли в одежде смешивать шерстяную нитку с льняной? Выходило — нельзя. Лейбочка-хасид в шелковых отрепьях, ничего не видя от старости, хрипло пел по праздникам; он падал на колени перед двумя свечами и не мог встать. Двое мальчишек, хихикая, подымали его. За смех ругали их эпикурейцами: греческим словом эпикойрос.

Я застал еще в городе мистерии. Сапожники и хлебопеки надевали бумажные костюмы, колпаки, брали в руки фонарь, деревянные мечи и ходили вечерами по домам, представляя смерть Артаксеркса.

На свадьбах бывали бадханы — шуты. Они объедались и опивались; все смотрели на них, раскрыв рты; хохотали долго, валились под стол, хватали друг друга за руки, повторяя, объясняя, тыча пальцем в шута.

Окраины города звались Америкой, и жители их — американ-

цами. Это была другая страна. Нищета превзошла там понятные пределы, и люди оттуда уезжали в Америку. Я помню воющих, как по мертвым, женщин на дебаркадере вокзала, уходящий поезд и жандарма со строгим удовлетворенным лицом, притворяющегося, что не слышит. Оставшиеся жили этой Америкой, они жили более в Америке, чем где бы то ни было. На дворах была ветошь, окна были заткнуты ветошью, они сидели на земле у своих домов и смотрели на проходящих подслепыми глазами. Потом уходили к себе в дом и занимались странными, ненужными ремеслами: делали зеркала, лили пуговицы. Они ссорились между собою решительно из-за всего, каждый час, каждый миг. Ссоры стали искусством, и некоторые женщины, достигшие в нем большой степени, были известны. Их называли коротким словом «шлэхтс» [1] и уважали. Они клялись детьми, покойниками, болезнями, жизнью, смертью, огнем, огневицей, землей, хватались за голову, рвали на себе волосы, падали на колени среди улицы. Из-за пропавшей тарелки и украденного мешка.

Оттуда выехал однажды огромный воз тряпья, разноцветных лоскутьев; вокруг воза бежали мальчишки, и на уровне фонаря равнодушно качался на возу маленький чернобородый человек. Его звали «корабельник» (испорченное «коробейник»); он был тряпичник, собирал, копил и продавал тряпье. Я помню его; на уровне фонаря сидел корабельник, под ним качался его корабль, корабль уплывал в Америку. Тряпье не иссякало — все было более или менее тряпьем.

Там водились шарманщики. Они выходили в город на драку с мясниками; помню предводителя мясников — горбатого, толстого, с выпученными глазами, с острой бородкой, с раздутыми ноздрями нахала, с медленными, плавными движениями. Дрались они оглоблями.

Лавочники проводили жизнь в тщеславии. Вместо вывесок на многих дверях висела еще красная тряпица («красный товар») или заячья шкурка («меха»). Но в центре были вывески, кассы, лавочники дули (летом) сифоны сельтерской; развивали огромную деятельность, объявляли банкрот...

Мне было не более семи лет, когда впервые увидел синематограф. Картина была о французской революции. Розовая. Она была вся в трещинах и дырах, очень поразила.

Отец любил литературу, больше всех писателей — Салтыкова. Горький потрясал тогда читателей. Сам я читал все, что попадалось. Любимой книгой было издание Сытина с красной картинкой на обложке: «Удалой атаман Ермак Тимофеевич и его верный есаул Иван Кольцо». И еще — «Ламермурская невеста». Любимый поэт моего детства — Некрасов, и притом не детские, петербургские вещи — «В больнице».

Пушкина мне подарили в день рождения — мне стукнуло во-

[1] Шлэхтс (от немецкого слова schlecht) — плохой, скверный. — *Примеч. В. Каверина.*

семь лет. Это было однотомное издание Вольфа. Иллюстрации занимали меня. Лица белыми облаками вырастали у людей на спине, на правом плече. Носы были похожи на лепестки. Выбор моих любимых стихов был, как мне кажется, тоже странен. Больше всего мне нравилось:

Полюбуйтесь же вы, дети,
Как в сердечной простоте
Длинный Фирс играет в эти
Те, те те и те, те, те.

Потом

Душа моя, Павел,
Держись моих правил.
Люби то-то, то-то,
Не делай того-то...

Такой был у меня Пушкин — может быть, и правильный.

И совсем особняком, тоже рано, «Песнь о вещем Олеге». Над прощанием князя с конем и над концом всегда плакал» [1].

2

Так Тынянов вглядывался в жизнь маленького городка. Мир взрослых, его странная непоследовательность показаны в его автобиографических рассказах со всей свежестью и остротой детского зрения. Время детей и время взрослых протекает с разной быстротой. Ни драки между мясниками и шарманщиками, ни средневековые мистерии не удивляют взрослых, жизнь которых идет своим чередом.

В детстве многое остается невысказанным по кажущейся ничтожности увиденного или по невозможности высказать пережитое. Многое забывается, многое только кажется забытым, но среди неясной, сумеречной приблизительности воспоминаний сверкают, как алмазы, сверкнувшие в горной породе, «ошеломляющие» впечатления. Они ошеломляют не своей значительностью. Подчас — напротив, своей загадочной повторяемостью.

Острота детского зрения — известный и неоспоримый факт. Пушкин, пишет известный историк литературы Ю. М. Лотман, «был человек без детства» [2]. Но это «отсутствие детства» оказалось глубоко значительной темой для будущего историка-романиста, и он выразительно написал его, основываясь на воспоминаниях о собственном детстве. Бессознательно запоминалось то, что может пригодиться будущему художнику-литератору, историку, человеку науки: маленький, еще не поступивший в гимназию мальчик, только что научившийся читать, невольно готовит себя

[1] Юрий Тынянов: Писатель и ученый: Воспоминания. Размышления. Встречи. М., 1966. С. 9—15 (далее — Юрий Тынянов).

[2] Лотман Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин. 2-е изд. Л., 1983. С. 13.

к этой деятельности — к искусству. Он не играл в три года, поражая слушателей, на клавесине, как Моцарт. Он не был вундеркиндом. Многие дети пишут стихи. Писал и он. И это ничего не значило, или почти ничего. Однако дядя, брат матери, предсказал, когда ему было семь лет, что он будет артистом или поэтом.

«Староверский скит в городе, где я родился, был Россией XV столетия. Я не думал об этом. Об Иване Грозном я знал по замечательной книжке сытинского издания «Удалой атаман Ермак Тимофеевич и его верный есаул Иван Кольцо». Я бы с радостью перечел эту книжку и хочу искать ее по примете: на оборотной стороне там по всей глянцевой обложке расплескался желтый подсолнух в красной ленте.

Я не верил в Ивана Грозного, в его действительное существование, он был для меня красной молодецкой лентой на обложке.

Даже в университете, потом, я относился к Ивану Грозному, как к Ивану Кольцу. И в сознании моем по отношению в Ивану Грозному никаких особенных перемен я не ощущаю оттого, что сдавал о нем экзамен.

Опричников же я прямо любил — там были такие песенки: «Эх, ух», — и на обложке заломленная шапка с завоем посередине.

Сапожки там были гладкие, похожие на музыкальные инструменты. Со складками на перегибе, и были лучше, чем сапожки асмоловского мужичка, то есть мужичка, изображенного на коробке четвертушки асмоловского табака. (Влияние коробок и оберток было громадно. Гильзы с курящим белозубым султаном были подлинной вестью с Востока. Фотографиям же не было никакой веры.) Перо было у него на шапке, как у новобранца. Я любил опричников. Петра же я просто не знал, как не знал ничего о Казани, например, или как теперь не знаю о Перу.

А в староверский скит я просто уходил — так же, как ходил купаться. Уже на мосту, широком и гладком, но маленьком, — все затихало. Тогда мне это казалось странным. Теперь я думаю, что дело было очень просто: город сумасшедших, лавочников, жестянщиков, разносчиков и сапожников просто не имел дел со скитом. В реке, мелкой и близкой, ходили черными молниями пескари. Начинались пески, сырые, рудожелтые, чистые. Если бы вся земля захотела стать чистой, как вода, она вся стала бы этим песком. В песке был родник, и каждый раз я пил, наклоняясь к нему.

В город часто приезжали молчаливые латгальцы из деревень. Они ехали, никогда не оглядываясь; небритая щетина была у них на щеках, в мохнатом ворсе курток застревали сено и роса. У этих людей было другое время, другой календарь. Они смотрели на небо и безошибочно, равнодушно узнавали погоду на завтрашний день. Чисел у них совсем не было. Когда они говорили с русскими о том, что было, они долго определяли дату:

— Того дни...

— Когда Стаська утоп...

— До пожару они...

— В зиму...
— В ту зиму...
Это было в 1880 году либо в 1812.
Французы проходили их места в 1812 году; здесь бродил какой-то заблудившийся отряд, были стычки. Они натыкались на небольшие курганы-могилы, похожие на зеленых быков, вросших в землю. Поэтому Александр Первый был по связи с местом известнее, чем Третий. Второго убили. Кто убил? Убили поляки. За польскую войну. Поляки не забыли ему польскую войну. Сначала воевал с французами, потом пошел на поляков, и все бароны, все немцы с ним. Александр Первый. Был такой император»[1].

Семья Тыняновых жила в собственном доме, который и теперь называется «домом доктора Тынянова». Круг знакомств был ограниченный, но прочный. Детство проходило почти бесшумно, грозы начала века почти не нарушили машинальной жизни маленького провинциального городка. Потом оказалось, что детство было порой первых волнующих размышлений... Оказалось, что, когда Юрий Николаевич стал писателем и ученым, он, работая, как бы прислушивался к своему детству, которое шло за ним медленно, но неуклонно. Он рассказывает о нем на тех страницах романа «Пушкин», где первое дыхание поэзии налетает на маленького Александра, как ветер в Юсуповом саду в жаркое полуденное время: «Стволы были покрыты мхом, как пеплом; хворост лежал вокруг статуй. И их глаза с поволокой, открытые рты, их ленивые положения нравились ему. Сомнительные, безотчетные, как во сне, слова приходили ему на ум. Сам того не зная, он долго бессмысленно улыбался и прикасался к белым грязным коленям. Они были безобразно холодные. Тогда, ленивый, угрюмый, он брел к пруду, к няньке Арине».

Не были бы написаны и те страницы, где маленький Пушкин бродит по дому неловко, бочком, замечая и понимая то, чего не понимают взрослые. Не было бы картины семейных вечеров, когда становилось ясно, что «у дома и у родителей были разные лица: одно — на людях, при гостях, другое — когда никого не было». Ни разговоров о политике, о войне, о государе. Ни внезапного восклицания одного из гостей: «А французы-то нас бьют да бьют!» — напоминающего рассуждения «шнапс-капитана». Не было бы отрывистых и быстрых, без разбора, чтений — тайком в отцовском кабинете. Словом, не было бы в нашей литературе детства Пушкина, написанного с бесценной подлинностью, потому что Тынянов знал, что «никогда писатель не выдумает ничего более прекрасного и сильного, чем правда».

Рисуя мать Пушкина Надежду Осиповну, Тынянов, без всякого сомнения, видел перед собой свою мать, которую я близко знал. Беспричинные переходы из одного настроения в другое, непонятные ей самой, постоянное недовольство жизнью, скупость в мелочах, странно соединявшаяся с почти фантастическим госте-

[1] Тынянов Ю. Из записных книжек // Новый мир, 1966. № 8. С. 122—123.

приимством, упрямое вмешательство в жизнь своих детей (в любом возрасте), полное отсутствие такта — вот хорошо знакомые мне черты Софьи Борисовны Тыняновой. Многие из них, может быть, отравившие ему детство, нетрудно разглядеть в портрете Надежды Осиповны, выписанном особенно тщательно в романе «Пушкин». Я мог бы написать «отравлявшие», потому что мне неоднократно случалось быть свидетелем ссор между Софьей Борисовной и сыном, возникавших внезапно по поводу самых ничтожных причин. Значения его таланта она, как, впрочем, и другие его родные, не понимала.

В молодости (судя по фотографиям) она была красива — Юрий Николаевич был похож на нее. В пожилых годах — постоянно озабочена, настроена невесело, если не сказать, мрачно. Я никогда не видел на ее лице улыбки.

Полной противоположностью своей жене был Николай Аркадьевич Тынянов. Человек широко образованный, владевший несколькими языками, он был известен в городе как врач бедноты. И любят, и помнят его до сих пор, как я убедился, хотя город перенес нашествие и палачество немцев, все неисчислимые бедствия войны.

Когда я его узнал (в 1924 году), он уже не занимался практикой — хроническая загадочная болезнь (он почти не владел левой ногой), мучившая его много лет, в конце концов лишила возможности работать. Добрый и внимательный, он отдавал много времени воспитанию детей. У Тыняновых было трое детей — старший, Лев, унаследовавший профессию отца, впоследствии руководитель Ярославского горздрава, а во время войны — начальник санитарного поезда, Юрий и Лидия, впоследствии автор известных детских книг. В ее воспоминаниях, к сожалению неоконченных, образ отца нарисован выразительно и сердечно.

В Режице не было мужской гимназии, мальчики учились в Пскове, и приезд их на каникулы был самым счастливым временем года.

Юрий обладал необычайным даром имитации — об этом я еще расскажу, потому что этот дар, без сомнения, сыграл заметную роль в его работе над художественной прозой.

Л. Н. Тынянова пишет в воспоминаниях о своем детстве:

«Итак, братья приехали! Меня обнимают, тормошат, я вне себя от счастья. За столом пирую вместе со всеми и, не помня себя, едва добредаю до постели...

Утром я просыпаюсь, и до меня доносится пение.

«Я-а-а ехала домой, я-а-а думала о вас»... — я слышу знакомый голос и не сразу понимаю, что ведь наступили каникулы и это Юша по своей привычке, едва открыв глаза, начинает петь. Он поет романсы, арии из опер, все, что придет в голову. А я слушаю, слушаю, и лучше этого голоса, кажется мне, нет в целом свете.

«Двурогая луна...»

— Юр-рка! Не мешай спать! — сердито ворчит Лева.

И если пение не прекращается, дело иногда доходит до драки. Тут уж я мгновенно вскакиваю с кровати и бросаюсь в соседнюю комнату — на защиту Юши — потому что он слабее.

Вообще, я толстая и сильная, и мне всегда хочется заступиться за него, помочь ему. Я боюсь, как бы его не обидели. И действительно, у него чаще, чем у других, бывают какие-то неприятности в гимназии. И за это ему еще влетает от мамы. По-моему, совершенно несправедливо. Ну какая важность, если он надел вместо форменной холщевой косоворотки синюю сатиновую или пошел погулять немного позже положенного для гимназистов времени, или вечером пошел в театр, а это тоже запрещено гимназистам. Разве он виноват, что каждый раз, как назло, попадается на глаза инспектору или кому-нибудь из учителей и в наказание его оставляют после уроков то на два, то на три часа. Я себе представляю, как все уходят — и ученики, и учителя, — а он остается один в классе... Может быть, там еще и мыши, с ужасом думаю я...

А как-то раз или два случалось ему просидеть в воскресенье шесть часов или даже двенадцать, и это было уже совсем плохо. Мама ездила во Псков для переговоров с директором, а папа ходил расстроенный, молчаливый и все вздыхал. Но я-то знала, что Юша ни в чем не виноват. Скорее, виноват директор, или инспектор, или вообще какие-то плохие люди.

Впрочем, о своих злоключениях Юша потом рассказывал весело. Гимназический сторож Филипп выпускал его погулять по коридору, а товарищи ухитрялись бросать ему через форточку записки.

«Вот видишь, — говорю я себе (я часто обращаюсь к себе во втором лице), — вот видишь, значит, товарищи за него!..»

С приездом братьев моя жизнь изменялась. Чего-чего только не наслушивалась я. Лева, например, с успехом участвовал в гимназических концертах и спектаклях.

«Каменщик, каменщик в фартуке белом,
Что ты там строишь, кому?» —
«Эй, не мешай нам, мы заняты делом,
Строим мы, строим тюрьму».

Лева становился в позу, читал с чувством, а Юша как-то не то смеялся, не то страдальчески морщился.

— Левка, — прерывал он его, — покажи лучше, как ты падаешь.

Лева уходил в комнаты, закрыв за собой дверь, а потом врывался и падал на пол с оглушительным стуком, сопровождавшимся моим отчаянным воплем. Меня успокаивали, объясняя, что Леве нисколько не больно, потому что падает он «по-актерски». Он исполнял роль Бобчинского в «Ревизоре», и ему приходилось падать вместе с дверью. Вот его и научили — «по-актерски». Но я с трудом переносила эти «номера», а когда они повторялись

(Леве необходимо было репетировать), закрывала глаза и старалась не очень громко кричать.

Изображал Юша постоянно, даже просто мимоходом. Сделает какое-нибудь движение, что-то промелькнет в лице, пройдется не своей походкой — и сразу угадываешь, кого он имеет в виду.

Вот, например, наш дядя Михаил, мамин двоюродный брат. Это был человек широко образованный, окончивший философский факультет Петербургского университета. Некоторые из его университетских друзей были известными учеными, как, например, Н. О. Лосский. «Колька Лосский! Какой молодец!» — восклицал он. После университета он застрял в родном Витебске, чем занимался он, было, по-видимому, неясно не только для меня, но и для взрослых. Читал какие-то лекции, преподавал. У него была благополучная семья — жена, маленький сын. Но он почему-то время от времени, подняв руки к небу, восклицал: «Мои женитьбы». Что это означало, никто не понимал, потому что женат он был только один раз и как будто счастливо. Вообще, чудачествам его не было конца. Родственники за глаза называли его «сумасшедший Михаил», а мы, дети, любили его, вероятно, именно за чудачества. Юша был его любимцем. Однажды, восхитившись какой-то Юшиной шуткой, он от смеха упал в обморок, немало напугав всех окружающих.

Юша так изображал дядю Михаила, что мама, вдоволь насмеявшись (она была смешлива, так же как и все мы), начинала пристально в него вглядываться и говорила с огорчением: «Нет, ты все-таки на него похож!» Хотя сходства не было ни малейшего.

А вот, например, режицкий продавец рыбы (в Режице торговцы разносили свои товары по домам). Высокий, в длинном халате-пальто цвета рыбьей чешуи, в картузе, из-под которого висели редкие волосы, безбородый, с тонким женским голосом. «Ни баба, ни целовек», как говорила наша кухарка Роза, сменившая сердитую Елену. В его плетеной корзине барахтались прикрытые свежей травой живые рыбы. Покопавшись в корзине и выбрав самую большую рыбину, этот несуразный торговец высоко поднимал ее одной рукой, а другой крепко хлопал ее и восторженно восклицал, обращаясь к маме: «Соня, смотрите, вот я шлепаю ее!» (Мама выросла в Режице, и в городе ее звали просто Соня.) Мама покупала рыбу, он уходил, а Юша, выйдя на середину кухни, повторял всю сцену тем же голосом и с тем же выражением лица: «Соня, смотрите...» Все мы просто падали от смеха — так это было похоже, — и в конце концов Юша, не выдержав, сам начинал смеяться и говорил, удивленно пожимая плечами: «Чертовщина какая-то!»

Время на каникулах не шло, а летело. Не успеешь опомниться — и уже вечер, и неохотно тянется рука к календарю, чтобы перечеркнуть крестиком прошедший день, и уже не считаешь, сколько еще их осталось до конца каникул.

Даже обед проходил у нас теперь интересно — в рассказах, в расспросах. Но когда папа начинал экзаменовать сыновей по латыни (он хорошо знал и латынь, и греческий) и по грамматике,

я очень скучала. Но вот стихи я слушала с удовольствием. Читал главным образом Юша, а Лева и папа подхватывали, вторили ему. Я про себя повторяла вслед за ними и заучивала наизусть, ничего, разумеется, не понимая и не зная, где кончается одно слово, где начинается другое. Так я выучила, например, «Памятник» Горация. Читали они наизусть и речь Цицерона, и почему-то восклицание «О, Катилина!» приводило меня в восторг. Не Катерина, а Катилина, и притом не женское имя, а мужское.

Вероятно, с тех пор зародилась во мне любовь к латинским стихам, и в университете я с наслаждением занималась Горацием и Овидием, хотя до этого пришлось одолеть скучную грамматику.

Кстати, когда я была студенткой, произошел со мной забавный случай. Приехали мы с Юрием навестить родителей, но уже не в Режицу, а в Ярославль. Дело было опять-таки за обедом, и теперь уже оба — и папа и Юрий — принялись гонять меня по латинской грамматике. Отвечала я из рук вон плохо. Папа очень огорчился и сказал озабоченно: «Доченька, но тебе ведь придется сдавать экзамен». — «А я уже сдала», — ответила я. И надо было видеть их удивленные лица! Переглянувшись, они долго смеялись.

Оба брата уделяли мне много времени. Лева был всегда внимателен ко мне и нежен. Дарил мне книги — большей частью познавательные, как, например, «Любочкины отчего и оттого». Любочка задавала вопросы: отчего бывает дождь, отчего град, отчего гроза, что такое пар, и т. д. И на все получала ответы. Иногда мы читали вместе с Левой. «Давай, Лилек, почитаем», — говорил он и объяснял мне все интереснее и понятнее, чем было в ответах, которые получала Любочка. Во время летних каникул он занимался со мной по математике, чтобы мне легче было учиться в следующем классе. Иногда, когда я туго соображала, он покрикивал на меня, я огорчалась, но не обижалась. Сам Лева уже с первых классов гимназии выбрал себе профессию. Он твердо решил быть врачом, и никто не сомневался, что так и будет. Правда, в раннем детстве он мечтал уехать в Америку и стать там... чистильщиком сапог. Он и потом шутил, что занятие это ему очень нравится...

Ощущение постоянного праздника не покидало меня все время каникул. И этим я была обязана главным образом Юше. Праздник был уже в нем самом — в его пении, чтении стихов, в веселье, которое он вносил в дом. Стихов он знал великое множество. От него я впервые услышала стихи Блока, Брюсова. Он читал Гейне по-немецки, Шевченко — по-украински. А читал он так, что хотелось только слушать и слушать. Иногда даже напевал на собственный мотив. Наша тетя, папина сестра, часто гостившая у нас, просто таяла от блаженства, слушая его, и, едва он кончал, бросалась целовать его, приговаривая: «Перлы, перлы сыплются из его уст!» Особый восторг вызывал у нее Шевченко, хотя вряд ли она хорошо понимала по-украински.

Без книги в руках Юшу и представить себе было невозможно.

И впечатлением от прочитанного он порой делился со старшим братом (Лева был тремя годами старше).

— Так-то оно так, — неизменно повторял Лева, выслушав, — но сути ты все равно не понимаешь.

Впоследствии, вспоминая об этом, оба очень смеялись, но тогда, говорил Юрий, ему было не до смеха. Много горьких размышлений стоила ему эта таинственная «суть», которую он так и не мог постигнуть.

А черная клеенчатая тетрадочка с собственными Юшиными стихами хранилась у меня. Начал он сочинять стихи очень рано — шести-семи лет. Первое его стихотворение — о гордом орленке — папа долго хранил. В памяти моей остались лишь последние две строчки:

И вам, петухам, никогда не понять,
К чему так стремился орленок.

Юша знал, что без его разрешения я никому не покажу тетрадочку. Хотя иногда это бывало нелегко. Откуда-то становилось известно, что стихи хранятся у меня, и гости, приходившие к родителям, начинали просить, чтобы я дала им почитать. Особой настойчивостью отличался один — добродушный лысый господин, по фамилии Якобсон. Он и его жена, красивая блондинка с высокой воздушной прической, несколько отличались от обычных наших гостей, папиных товарищей — врачей. И разговоры были другие — не медицинские, а главным образом о детях. У них дочь и сын тоже учились во Пскове. Дочь — гимназистка, сын — реалист.

Уютно устроившись в кресле, Якобсон брал меня за руку, притягивал к себе и говорил:

— Ну, скоро твой мальчик приезжает? Ты рада?

Я молча кивала головой. Вообще я была стеснительна и неразговорчива, добиться от меня хоть слова было нелегко. «Ты что, язык проглотила?» — этот вопрос мне приходилось слышать частенько.

— Ну, пожалуйста, дай нам стихи почитать, — уговаривал меня Якобсон. — Юша не рассердится, уверяю тебя.

Но я только упрямо мотала головой и молчала. Отчаявшись, гость отпускал меня, и я спешила спастись в свою комнату...

Как великодушен и терпелив был по отношению ко мне Юша, я поняла лишь позднее. Вспоминается мне, как я, еще не умея читать и зная одну лишь печатную букву «А», подсаживалась к нему, когда он читал, и радостно тыкала пальцем в каждое найденное мною на странице «А». Потеряв наконец терпение, он отстранял меня, но тут же, притянув к себе, нежно гладил по голове, по руке.

— Ну-ну, не сердись!

Но разве я могла на него сердиться!

Ко мне приходили подруги, и Юша играл с нами в «фанты», в «море волнуется», в «здесь сапожник живет?», нам было весело,

и никому даже в голову не приходило, что играть с нами ему, быть может, не так уж интересно.

Любимая наша игра была — «море волнуется». Посередине комнаты ставили ряд стульев — сиденьями в одну и другую сторону. Стульев — одним меньше, чем играющих. Мы ходили цепочкой вокруг этого ряда, и тот, который водил, должен был рассказывать какую-нибудь историю. А в самом интересном месте вдруг крикнуть: «Море волнуется!» Все кидались занимать места, а зазевавшийся должен был потом водить. Когда водил Юша, истории были настолько интересны, что зазевавшимися оказывались все участники. Потом, опомнившись, кидались к стульям, толкались, валились друг на друга, падали на пол, задыхаясь от смеха. И Юша смеялся наравне с нами.

У некоторых моих подруг были необычные фамилии, и Юша (конечно, за глаза) по-своему переделывал их, по созвучию придавая им смысл. И получалось так, что измененная фамилия напоминала какой-нибудь предмет или животное и как нельзя более подходила к девочке, носившей ее. У нас дома прозвища эти так прививались, что порою и родители, сами того не замечая, называли какую-нибудь из моих подруг не подлинной фамилией, а прозвищем.

А когда мы с Юшей оставались одни, он сам придумывал для меня игры, с какими-нибудь причудливыми названиями, вроде «кастэр-альбутэка». Что это означало, вероятно, мы оба не знали. Мы становились друг против друга, в противоположных углах комнаты, и, прокричав эти магические слова, менялись местами. При этом надо было еще что-то проделать, не помню что.

Но вот что действительно доставляло ему удовольствие и о чем мы с ним не раз вспоминали впоследствии — это качели. При нашем доме был большой двор (общий с соседним домом, где жили дед с бабкой), а в дальнем углу двора висели качели. Мы становились на доску — друг против друга — и раскачивались так высоко, что дух захватывало. Мама, завидя нас, в ужасе закрывала глаза и кричала:

— Сумасшедшие!

Но мы не обращали на нее внимания и раскачивались все выше и выше. И, наконец, достигнув наибольшей высоты, на всем лету садились верхом на доску, и от этой удали, кажется, оба испытывали одинаковое наслаждение.

Мне очень хотелось быть похожей на Юшу. Но в семье было твердо установлено: Юша похож на маму, я — на папу, а Лева где-то посередине между нами — и на папу и на маму. Ничего не поделаешь, приходилось утешать себя тем, что хоть вкусы у нас с Юшей совпадают. Например, он любит больше всех ягод малину, и я — малину; его любимое блюдо, так же как и мое, блинчики с яблоками и т. д.

Между прочим, звала я его Юшей, только когда говорила о нем, а в глаза — большей частью Юреной и от этого имени придумывала какие-то нелепые производные. А он подхватывал их,

обыгрывал и в письмах ко мне подписывался: граф такой-то, князь такой-то. И адреса на письмах всегда были необычные, ласковые. Например, «Госпоже кошкиной мамочке Лидочке Тыняновой». Почтальоны уже привыкли и не удивлялись.

О чем только ни рассказывал он мне за время каникул! О театре, о концертах, о знаменитом скрипаче Губермане, приезжавшем во Псков на гастроли. Юша был потрясен его игрой. Он показывал, как выходит на сцену Губерман, как пристраивает к подбородку скрипку, как раскланивается перед публикой.

Он пел мне арии из опер. «Если б милые девицы так летать могли, как птицы...» Я представляла себе живущих на деревьях девушек, в газовых платьях... В Режице театра не было, я ходила в кино, и то не очень часто. Неужели я когда-нибудь увижу «Пиковую даму»?!» [1].

В двадцатых годах, одновременно с теоретической и историко-литературной работой, значение которой переоценить невозможно, он успевал писать и печатать в периодической прессе небольшие рассказы. Они не публиковались с тех пор, хотя автобиографическое значение их не вызывает сомнений, а самый факт, свидетельствующий о том, что Юрий Николаевич занимался не только исторической, но и современной прозой, не следует упускать исследователям нашей литературы. Причина, по которой мне захотелось привести здесь этот рассказ, — проста. В нем рассказывается маленькая история, незначительная на первый взгляд, но существенно важная для роста сознания будущего человека искусства. Рассказ называется «Яблоко».

« — Дурак, — сказал дядя, который приезжал из-за границы в пледе, с росой на бороде, — дурак, ты видишь? Я кладу тебе под подушку это яблоко. Смотри: ты видишь яблоко? А теперь спи. Но не смей звать маму. Спи. Понимаешь? Завтра утром посмотри под подушку — и вместо одного яблока у тебя будет два. А теперь спать, сразу.

Я заснул сразу, я только два раза лазил под подушку. Назавтра яблоко раздвоилось. Под подушкой лежали два яблока. Это было чудо, и все было чудом — обои, рояль, дядя с росой на бороде, сад, голые женские ноги. Какие чудеса! Я стал просто ко всему относиться: положишь яблоко под подушку — назавтра утром два. Очень похожие. На вкус такие же, как и другие.

Когда брат Левка сказал, хихикая: «Это они тебя обманывают», — я сказал: «Дурак». Левка завидовал и жил без чудес. Он был старший. Как обманывают? Он не знал, засыпал рано, как и я. Каждый вечер я клал яблоко под подушку — оно к утру раздваивалось. Это было просто и понятно. Помню, раз попалось черное, землистое пятнышко на одном, а на двойнике к утру пятна не было. Яблоко раздвоилось и поздоровело, улучшилось от раздвоения.

Отец посмотрел на меня скучно и боязливо, угольком под золой.

[1] Архив В. Каверина.

— Дурак, — сказал он осторожно и трусливо, с большим сожалением, — ты действительно думаешь, что яблоко раздваивается? Это они кладут тебе под подушку, когда ты засыпаешь.

— Ну да? — сказал я.

Я сам выбрал на этот раз яблоко — лучшее. Я заснул.

Назавтра был позор: яблоко, блестящее, жидкое, бледное, лежало одно под подушкой. Оно было безобразное, полумертвое, я его не тронул, не ел, положил в вазу на бумажные кружева. Я стал хуже в этот день»[1].

Рассказ характерен. Перед нами мальчик, для которого чудо проще и понятнее, чем действительность. Он не удивляется чуду — оно ему сродни. В его душевном мире ничто не мешает совершаться чуду, знак равенства стоит между действительностью и чудом (кстати, именно эта черта лежит в основе сказки). Но в этом рассказе воспоминание приводит еще к одной, более глубокой мысли. В нравственное сознание ребенка впервые грубо вторгается «обман доверия». Истина наносит удар фантазии. Начинается новая, бесконечно более бесцветная жизнь. И начинается она с унижения: надо быть дураком, чтобы поверить, что яблоко раздваивается ночью. Вот почему назавтра оно кажется «блестящим, бледным, жидким». «Я его не тронул, не ел, положил в вазу на бумажные кружева».

ГИМНАЗИЯ

«...Девяти лет я поступил в Псковскую гимназию, и Псков стал для меня полуродным городом», — писал он впоследствии в своих воспоминаниях[2].

«За Великой стоял с незапамятных времен Омский полк в бледно-голубых околышах. Он посылал каждое утро через реку взволнованные и чистые звуки рожка. Случайные солдаты-новички, которые шатались парами по городу, держались под руку, как гимназистки-подруги. Широкие веснушчатые лица были еще деревенские, походка была медвежеватая, вразвалку, неторопливая. Вряд ли и они разговаривали о чем-либо друг с другом. Потом шинель уминала их, лица их обесцвечивались, развалка умерялась. Они уже были вечные, неизменные, все на одно лицо и ходили одиночками. Одиночками были полосатая будка и шлагбаум. Это была допавловская Россия» [3].

«Большую часть времени проводил с товарищами на стене, охранявшей Псков от Стефана Батория, в лодке на реке Великой, которую и теперь помню и люблю» [4].

«Стена Стефана Батория была для нас вовсе не древностью, а действительностью, потому что мы по ней лазали.

---

1 Архив В. Каверина.
2 Юрий Тынянов. С. 15.
3 Тынянов Ю. Из записных книжек. С. 123.
4 Юрий Тынянов. С. 15.

Стена Марины Мнишек была недоступна, стояла в саду — высокая, каменная, с округлыми готическими дырами окон. Напротив, в Поганкиных палатах, была рисовалка. Говорили, что купец Поганкин замостил улицу, по которой должен был ехать Грозный мимо его палат, конским зубом. Грозному понравилась мостовая, и он заехал к нему. Я никогда не проверял этих сведений, как не проверяешь по книгам разговоров стариков и своей собственной жизни.

Не так давно я слышал, что там, при раскопках, действительно нашли древнюю мостовую.

На реке Великой (у впадения Псковы) я видел на дне сквозь прозрачную воду железные ворота, — псковичи закрывали реку и брали дань с челнов» [1].

«Первая книга, купленная мною в первом классе за полтинник, была «Железная маска» в одиннадцати выпусках. Первый давался бесплатно. Был ею взволнован, как никогда позже никакой литературой: «Воры и мошенники Парижа! Перед вами Людовик-Доминик Картуш!» Ходил в приезжий цирк Ферони и влюбился в наездницу. Боялся, что цирк прогорит и уедет, и молил бога, чтобы у цирка были полные сборы.

Гимназия была старозаветная, вроде развалившейся бурсы. И правда, среди старых учителей были еще бурсаки. Старый, почти сумасшедший и нежно любящий свое дело математик дрался. Пьяница-историк чесал на уроках жестяным гребешком длинную бороду и хрипел: «Алексей же Михайлович вторично в третий раз двинулся против турок». Когда при Кассо прислали нового петербургского директора, он показался иностранцем, и все гимназисты его ненавидели.

В городе враждовали окраины: Запсковье и Завеличье. В гимназии то и дело слышалось: «Ты наших, запсковских, не трогай», «Ты наших, завелицких, не трогай». В первые два года моей гимназии были еще кулачные бои между Запсковьем и Завеличьем. За монеты, зажатые в рукавицы, били обе стороны — и Запсковье и Завеличье.

Мы играли в козаты (бабки). У нас были известные игроки; у них в карманах было пар по десять козатов, а битки, всегда налитые свинцом.

Играли и в ножичек. Главным зрелищем была ярмарка — в феврале или марте. Перед балаганом играли на открытой площадке в глиняные дудочки: «Чудный месяц плывет над рекою».

С тех пор знаю старую провинцию.

Я купил в книжном ларе Шевченко по-украински и читал его почти без перерыва, ломая все русские размеры и не понимая многих слов. Многое с тех пор помню наизусть.

В гимназии у меня были странные друзья: я был одним из первых учеников, а дружил с последними (в младших классах. — *В. К.*).

---

[1] Тынянов Ю. Из записных книжек. С. 123—124.

Мои друзья, почти все, гимназии не кончили: их выгоняли «за громкое поведение и тихие успехи». В пятом классе моим другом стал Александр Васильев из Петровского посада. Он был книжник, дружил с почтальоном и открыто пил водку, как воду, стаканами. О литературе всегда отзывался спокойно: «У тебя хорошие стихи, а как Быков — тебе не написать». Быков был библиограф, который печатал в приложении к «Ниве» стихи.

Не помню, почему я любил и уважал Васильева. В классе шестом он стрелялся, и я ходил в больницу его навещать. Не знаю, что с ним потом сталось. Вообще в гимназии стрелялось много народу. В седьмом классе застрелился красивый мальчик Афонин. Привязал к ноге курок двуствольного ружья, ружье — к ножке кровати и дернул; попал в грудь.

Потом хоронили Колю Сутоцкого. Он был веселый, носатый и пропадал с барышнями. Он совсем не учился и никогда не огорчался. Вдруг проглотил какой-то большой кристалл карболки. На похороны пришли все барышни. Надушились ландышем. Попик сказал удивительную речь. «Подметывают, — сказал он, — разные листки. А начитавшись разных листков, принимают карболку. Так и поступил новопреставленный». Но Коля не читал листков, об этом знали барышни.

1905 год был и остался для меня железнодорожным, состоящим из косогоров, дыма, ночных кустов, дрожащих издали паровозных зевков. Катастрофа была за ночным кустиком. Она была прозрачна, как воздух, и так же свежа и просторна, только чуть сумеречна.

В синем бархатном купе проносился мимо дымчатых полей и катастроф генерал — розовый старик, со взглядом, укрывающимся за сползающее золотое пенсне. А золотое пенсне все сползало, и генерал ловил его. Его спокойствие было необъяснимо.

— Я-а-а-а тебя... — голосом, похожим на протяжные зевки паровозов, говорил мещанин на верхней полке третьего класса.

Он говорил это во сне, еле слышно и как бы издали, он бредил, гонялся за кем-то и трусил, угрожая.

И гимназист внизу съежился, предчувствуя резню.

Огромный белый корпус каторжной тюрьмы притягивал меня. Хотя я учился в гимназии, но подлинно знакомым показался бы мне сейчас именно он, белый, похожий на русскую печь, в которую ставят бесцветные, сероглиняные, а вынимают горячие хлебы. Окошки, в которые ставились эти хлебы, были широкие, полукруглые. Они были красные, желтоватые от ламп и перекрещивались решетками над копотью.

Иногда я с ужасом слышал песню, которая падала прямо из окна в глубокую черную канаву и дальше никуда не шла. Эта песня бывала вовсе не печальна — человеческая обыкновенная песня. Кирпичные павловские казармы через улицу уже ее не слышали. Днем над тюрьмой и аллеями шел вороний грай. Внутри же, за стенами, стояло бессменно звонкое птичье щебетанье, методическое: щебетали кандалы.

Звон одиночных кандалов, когда проводили по улице закованного по рукам и ногам человека, бывал не таков. Днем были жесты — и это жесты звенели. Звон только аккомпанировал им. Звенела правая рука или шаг.

Когда я кончил гимназию и нес домой аттестат, встретил такого закованного. Это был молодой студент-технолог в форме, а форма у технологов была зеленая, парадная, с эполетами. Студент был белокурый, коренастый, розовый и уже попахивал смертью.

Он походил на громкий гимн с дешевыми рифмами. Между ним и теми, серыми, была бездна. Те были как хлеб, простой, серый, ржаной.

Мы много ходили (когда перешли в старшие классы). Исходили десятки верст вокруг города — помню все кладбища, березки, пригородные дачи и станции, темные рудые пески, сосны, ели, плитняк. Мы забыли о поездах. Один раз прошли мы с товарищем верст десять. Шли мы в Кресты. Там жили сельскохозяйственники, с которыми мы дружили.

Шли, шли и увидели виселицу. Она стояла шагах в сорока от дороги, на холме, у торфяного болота, и имела такой деловой, спокойный вид, как будто ее только что опорожнили и она проветривается. Тут мы увидели, что за нами идет мещанин. У него было желтое широкое лицо, усики. Он был средних лет. Мы шли, храбро и фальшиво разговаривая о чем-то постороннем, совершенно ничтожном. И чтобы иметь для мещанина вид гуляющих — а ведь мы в самом деле гуляли, — не поворачивали. Потом развязно, покачиваясь, но ничего не говоря, повернули. И когда мы поравнялись с мещанином, он посмотрел на нас черными злыми глазами, сжал желтые зубы и выругался по-матери. Не оглядываясь, не отвечая, мы шли, и ноги у нас подрагивали под гимназическими шинелишками. Мы оба подумали одновременно, что это палач, и ничего друг другу не сказали об этом.

Я и теперь так думаю.

Вешали в городе часто. Почти всегда откуда-то проносилась об этом весть. Знали.

Врачи должны были присутствовать на казни. Но даже древний дерптский немец, друг нашего старого учителя-дуэлянта, отвечал, что не считает нужным присутствовать при удушении людей, так как лечение сомнительно. Только один лощеный поляк в золотом пенсне (была у него золоченая мебель) присутствовал, и скоро должен был уехать — больные забастовали.

Во Пскове было много тюрем. Каторжная тюрьма — недалеко от вокзала. Весной в верхних этажах были открыты маленькие окна, горел ржавый свет, а за оградой слышался непрерывный звон, птичье щебетанье, пенье. Неподалеку от Казанской улицы, где я жил, был другой корпус и еще третья тюрьма в низком длинном строении — женская. Арестантки ходили чинно, в длинных тиковых халатах в полоску, и ни на кого не смотрели. Как

монахини. Неподалеку конвойные проходили военное учение: кололи штыками солому»[1].

Я поступил в псковскую гимназию в том году, когда Юрий Тынянов окончил ее. Он был дружен с моим старшим братом и часто бывал в нашем доме. Отзвуки жизни старшего поколения доносились до меня то горячими спорами о Гамсуне и его лейтенанте Глане, то стихами Блока, то гимназическими любовными историями — и жизнь брата и его друзей представлялась мне загадочной, сложной, необыкновенной.

Это впечатление романтической приподнятости нарушалось в моем тогдашнем представлении лишь одним членом «компании» — Юрием Тыняновым. Среди этих юношей он был и самым простым и самым содержательно-сложным. Он был веселее всех. Он заразительно хохотал, передразнивая товарищей, подражая учителям, — и вдруг уходил в себя, становился задумчив, сосредоточен.

Гимназия, вопреки своему бурсацкому прошлому (а может быть, как раз не вопреки), подарила ему то, что он бережно хранил всю жизнь: верность товарищества, богатство привязанности, чувство дружбы. Навсегда сохранил он братскую привязанность к моему старшему брату Льву Зильберу (впоследствии ученому с мировой известностью), наметившему верные пути к открытию тайны рака, к Августу Летавету (впоследствии академику медицины, заслуженному мастеру спорта, давшему свое имя одной из могучих вершин Памира), к Яну Озолину (впоследствии заместителю председателя Петроградской ВЧК), к Борису Лепорскому. Это были отношения более чем дружеские — братские. И важны они были не только единством понятий о чести и мужестве, демократическими воззрениями, заступничеством друг за друга. В старших классах эти отношения стали зеркалом тех раздумий, размышлений, решений, которыми в десятых годах были полны книги Блока и Белого, Ибсена и Гауптмана, Гамсуна и Брандеса, Гершензона и Вяч. Иванова. В спорах получал назначение жизненный путь. Определялись характеры, и одновременно шла мужавшая молодость. Юноши, решавшие проблемы века, много читавшие, много занимавшиеся, успевали одновременно влюбляться, проводить ночи в лодках на реке Великой, посещать театры и танцевать на балах.

Каждый был по-своему содержателен, каждому предстояло значительное будущее, но Юрий Тынянов даже среди этих блестящих молодых людей был (ими же самими) чем-то отмечен. Все любили друг друга, но его любили больше других.

В нем было что-то, стоявшее над обыденностью, и это чувствовали друзья. Он писал стихи, его считали поэтом. Но и в том, что он делал по обязанности, чувствовали жар души, самостоятельность мысли.

[1] Юрий Тынянов. С. 23.

В воспоминаниях А. А. Летавета сохранились стихи Юрия Николаевича и его гимназические сочинения.

«Начало моей дружбы с Юрием Тыняновым относится к осени 1909 года, когда мы оба были учениками шестого класса Псковской гимназии. Мы с Юшей (как тогда звали Юрия) учились в параллельных классах. Особенно крепко сложилась наша дружба, когда я был в VII классе и жил за урок в богатой торгово-мещанской семье Гейеров. Тогда я довольно часто стал бывать у Юрия и Миши Гаркави (двоюродные братья) в комнате, которую они снимали в радикальной интеллигентной семье старых псковичей Кузнецовых. Может быть, я старался почаще убегать от страшной жизни у Гейеров, которая становилась все более и более невыносимой. А у Юши с Мишей всегда было уютно, велись серьезные разговоры — о литературе, о жизни, мечталось по-юношески.

Нас все чаще и чаще стали видеть вместе в гимназии — во время перемен, на прогулках. Мы оба стали в глазах товарищей как бы привычным сочетанием, а фамилии наши, Тынянов и Летавет, как-то трудно сочетались. Друзья и товарищи быстро нашли выход — стали нас звать Туманов и Ливанов. Это уже было привычное сочетание... Так оно и привязалось к нам до конца гимназических дней.

Больше всего в те годы (1910—1912) нас с Юрием связала любовь к поэзии: мы очень любили читать тогда современных поэтов — Блока, Андрея Белого, Брюсова, Сергея Городецкого, Сологуба, Бунина. Из старых поэтов, помимо классиков — Пушкина и Лермонтова, — читали Фета и Тютчева. Из иностранных поэтов — Генриха Гейне. Знали также хорошо Бодлера, Верхарна, Верлена и др. Особенно нам нравился Верлен...

Не помню точно, когда Юрий сам начал писать стихи. Они у него как-то сами ложились на бумагу и казались мне верхом совершенства. Это были лирические стихи, посвященные молодой любви, явлениям природы, философским размышлениям о смысле жизни.

Мы гордились Юрием, он был наш гимназический поэт. Друзья советовали послать стихи куда-нибудь в журнал, но он категорически отказывался. Вот несколько примеров из стихотворений Юрия, которые каким-то чудом у меня сохранились. Они никогда не были напечатаны. Одно из них называется «Дождь».

Ты видел ли вешние капли мои,
Мои золотые струи.
В них ярко и радостно жили огни,
Дрожащие светом огни.

Я в каплях хранил отраженье весны,
Ее лучезарные сны,
И жгучее солнце, и зелень весны,
И трепетный отблеск луны.

Как в светлых созданьях поэтов былых
Я в радостных струйках моих
Собрал все сверкание дней молодых
Весенних, кипучих, живых.

Но лето умчалось, и мир постарел,
И солнечный луч потускнел,
И высохший лист, пожелтев, облетел,
И ветер завыл и запел.

А капли мои, точно слезы тоски
По рано угасшей любви,
Все льются и льются на лоно земли
В осенние мертвые дни.

К зиме я застыну, я тихо засну,
Мечтая про деву-весну.
Но к светлой весне я опять оживу
И чистой струей заблещу.

И в полдень весенний, любуясь, смотря,
Как солнце играет горя,
Ты снова увидишь жемчуг дождя,
Сверкающий жемчуг дождя.

...Но не только любовь к поэзии определяла нашу дружбу с Юрием. Она, эта дружба, развивалась и углублялась как всепоглощающее чувство, которое даже трудно сознательно определить. С моей стороны это было какое-то юношеское обожание. Я преклонялся перед его талантом. Гимназические классные и домашние сочинения Юрия были наполнены глубокими философскими мыслями, стиль изложения был безукоризнен. Мои сочинения, как я ни старался, были бледными, примитивными, хотя со стороны учителя русского языка Владимира Ивановича Попова они получали достаточно высокую оценку.

Это обожание достигло такой степени, что я даже ревновал его к некоторым товарищам. Такое чувство ревности я испытывал, например, к Коле Нейгаузу, с которым Юрий был очень дружен...

В моих отрывочных записях, которые я время от времени вел... за 21 января 1911 года после нашей совместной прогулки с Колей записано: «Дружба — это есть нечто, поддерживающее в разных душевных сомнениях; в ней находят отзыв все лучшие стремления души; состояния же отчаянья, крика больной души в минуту душевных сомнений растворяются в дружбе, разбиваются, как волны о камни...» «Знаете ли вы, что такое ревность?» Даже не в этих словах дело, а в самых мельчайших манерах обращения их (Юрия и Коли Нейгауза) между собой, в жестах, ответах, улыбках. Испытывали ли вы когда-нибудь такую ревность? Эти размышления мои о дружбе показывают, как глубоко мы, мальчики,

понимали тогда дружбу и какой глубокой была моя дружба с Юрием»[1].

После окончания гимназии (с золотой медалью) Летавет поехал в родной хутор, а потом в гости к товарищам. Он побывал сперва у Миши Гаркави, а потом — у Юрия в Режице. «Отец Юрия Николай Аркадьевич был врачом в этом маленьком городке. На меня он производил впечатление очень мягкого и доброго человека. По-видимому, он пользовался большим уважением среди жителей — когда мы с ним проходили по улице, все с ним как-то особенно приветливо здоровались. Говорили, что он действительно никому не отказывал, всегда был готов помочь всем и каждому, особенно бедноте.

В просторной квартире Тыняновых все дышало уютом и спокойствием. У Юрия были старший брат Лев (впоследствии врач в Ярославле) и младшая сестра Лидочка (впоследствии жена В. Каверина)... Мы с Юрием все дни проводили вместе, много гуляли, много беседовали».

У Августа Андреевича Летавета сохранилось сочинение Ю. Тынянова, гимназиста восьмого «а» класса Псковской гимназии. Оно относится к 1912 году. Вот оно:

«Жизнь хороша, когда мы в ней — необходимое звено.

Я чужой, я иностранец здесь,
я каприз Бога, если хотите.
Нагель (Гамсун, «Мистерии»)

С тех пор, как Некто ткет завесы земного существования, с тех пор, как движется в заколдованном круге неразрывная цепь человеческого бытия, было замечено: рука об руку идут все люди, кто бы то ни был, принц или нищий, и часто жизнь нищего влияет больше на судьбу короля, чем жизнь придворного; и у этой живой человеческой цепи есть свои законы: если цепь движется с бешеной быстротою, и мелькают огни, и в бестолковой сутолоке пляшут и толкутся люди, — то каждый должен бежать; и если живая цепь, как змея, подвигается вперед со страшной медлительностью, если человечество ползет на четвереньках, — каждый должен ползти.

И давно уже появились среди этой толпы люди со слишком глубокими, слишком ясными глазами, которые не хотят плясать страшный танец жизненной бестолочи и не хотят пресмыкаться, когда пресмыкаются другие. И людская цепь уносится далеко-далеко, тогда как безумец — один — смотрит на звезды. Первым задумался над этим человеком Шекспир и назвал его Гамлетом, принцем Датским. И с тех пор в цепи бытия кровь Гамлета передается от рода к роду, и последние потомки его названы страшным именем «лишних людей». Если хочется жить — не надо думать, если хочется думать — нельзя жить. «У моря сердитого,

[1] Архив В. Каверина.

у моря полночного юноша бледный стоит» (Гейне); и вот думает он уже много веков над тем, как «разрешить старую, полную муки загадку»: что это — Жизнь, для чего Она? «И кто живет там, над золотыми звездами?» И если мы всмотримся в лицо этого юноши, нас поразит странное его несходство со средним человеческим лицом; это лицо Гейне, и лицо Лермонтова, и лицо Гамсуна, это лицо — Гамлета; и вместе с этой странной отличностью от обычного человеческого лица нас поразит его высшая человеческая красота — намеки на нечто совсем иное, гордое и прекрасное, чему нет имени в нашей жизни.

Пора ныне понять, что все, кто остается за бортом реальной жизни, — эти чужестранцы, эти святые бродяги земли, — они лишние для действительности, но они необходимые звенья той жизни, к которой они приближают человечество, может быть, одним своим появлением.

Пора также понять, что их жизнь, несмотря на муки Гамлета, на согбенную голову Гейне, на седины Рудина и самоубийство Нагеля, — удел немногих по тому высшему счастью, которое она таит в безумии грез, являющихся только их достоянием, в огне вдохновения, только им доступного».

Лицо задумавшегося юноши, его странное, поражающее нас несходство со средним человеческим лицом, — это портрет самого Юрия Тынянова, в 17 лет остановившегося перед старой, полной муки загадкой: что это — жизнь? Какова ее цель? Нет сомнений, что именно в эти годы он решил посвятить себя филологии, русской литературе, которая всегда со страстью отдавалась вопросу о том, что такое жизнь, и неслыханное богатство которой предстало перед юношей, как еще нераскрытая сокровищница драгоценных металлов.

УНИВЕРСИТЕТ

1

Он поступил на славяно-русское отделение историко-филологического факультета, и Петербургский университет поразил его, как нечто целое, сложившееся из неисчислимых частей. Коридор был бесконечно длинный, аудитории многочисленны, и в каждой происходило что-нибудь любопытное, не имевшее никакого отношения к истории литературы. Он тыкался в аудиторию наугад. Все было необыкновенно: лекции биолога Догеля, химика Чугаева, а в физическом кабинете, во дворе, — физика Боргмана. Еще был жив стареющий красивый Максим Ковалевский, рассказывавший в своих лекциях о встречах с Карлом Марксом.

Но, с другой стороны, университет был конгломератом неорганическим, соединявшим лохматое псковское и другие землячества с причесанными романо-германистами, «среди которых Пло-

дились эстеты». И в политическом отношении он распадался на обширные группы.

Когда был объявлен первый студенческий призыв во время войны 1914 года, в университете состоялась сходка, которая была разогнана полицией. Моему старшему брату, который одновременно с Тыняновым поступил в университет на биологический факультет, удалось убежать. Тынянов попался и вскоре был исключен. Однако к своему исключению он, как пишет брат, отнесся равнодушно. «Он работал в библиотеках и спокойно ждал, чем все кончится». [1] Через месяц-полтора исключенных студентов восстановили.

Я почти не встречался с Юрием Николаевичем, когда он был студентом, — и он ничего не пишет о своей жизни в ту пору. Но о ней рассказано в воспоминаниях моего брата: «Жизнь наша в Петербурге была очень содержательной, интересной. Поразительно, что на все хватало времени. И учились мы хорошо, и читали много, и ходили в театры и на всевозможные диспуты и вечера, и много занимались студенческой общественной работой. Всю последующую жизнь... я страдал от недостатка времени, порой острого. Ну а тогда огорчителен был только хронический недостаток денег, даже на самое необходимое» [2].

2

Глубокая, всепоглощающая любовь к нашей литературе была основной чертой всей жизни Тынянова. Лишь поняв и объяснив ее, можно понять и объяснить его жизнь. И наука его, которой он стал заниматься с первого курса университета, была, в сущности, ничем иным, как жадным стремлением изучить, открыть и понять чудо этой литературы.

Когда он обратился к науке, он сразу оценил ее беспомощность по отношению к тому, что его интересовало. В старой, дореволюционной, истории литературы концепции Буслаева, Ор. Миллера, Котляревского давно уступили место общекультурным размышлениям, мало отличаясь от критики и потеряв свои специфические черты. Лингвистика и этнография, находившиеся в лучшем положении, заметно повлияли на историю литературы, которая, с другой стороны, не была ограждена от «этюдов», содержащих произвольные размышления о Тургеневе, Достоевском, Гончарове, Писемском, Аксакове и Островском. Систематических обозрений русской литературы, основанных на последовательной системе взглядов, общем замысле, не было.

Вот почему, когда Тынянов стал изучать Грибоедова, он «испугался, как его не понимают и как не похоже все, что написано Грибоедовым, на все, что написано о нем историками литературы» [3].

---

[1] Зильбер Л. А. Студенты: (Из воспоминаний) // Природа. 1984. № 3. С. 86.
[2] Там же.
[3] Юрий Тынянов. С. 19.

Несогласие Тынянова с установившимися оценками было подготовлено работой В. Шкловского и появлением футуристов. В 1916 году вышла маленькая книга Шкловского «Воскрешение слова». «Она приводила случай глоссолалии — слова, восклицания, звуковые жесты, не получающие смысл, иногда как бы предваряющие слово.

Этим увлекались тогда кубофутуристы, которые выдвигали «слово как таковое», самоцельное слово.

В брошюрке было подобрано много высказываний поэтов, примеров звуковых игр детей, примеры из пословиц и применение бессмысленных звучаний у религиозных сектантов»[1].

Эта работа привлекла своей неожиданностью профессиональных лингвистов. Известный Бодуэн де Куртене и его ученики, Евг. Поливанов (впоследствии прославившийся как гениальный ученый) и Лев Якубинский, заинтересовались «Воскрешением слова». Бодуэн напечатал о глоссолалии две статьи и принял участие в диспуте, состоявшемся в Тенишевском училище.

Первая книга Шкловского была связана с опытами Хлебникова и с деятельностью Маяковского, который в те годы был уже известен. Его поэзия так же, как поэзия Хлебникова, должна была привести к оживлению в работе историков литературы, потому что они сами были явлением, которое настоятельно требовало толкований и размышлений, ограниченных до поры до времени понятием «слово». Таким образом, можно сказать, что новая литература сама потребовала исторического исследования.

Мне могут возразить, что так было всегда. Появление Гоголя повлекло за собой его критическое и историко-литературное изучение (Белинский). Но обращение писателей к их будущим исследователям — отрицательное или положительное — характерно именно в 10—20-х годах. Литература сама становится темой литературы в ее историческом значении.

В стихотворении А. Блока «Друзьям» он с горечью пишет об отношениях между литераторами:

Предатели в жизни и дружбе,
Пустых расточители слов, —

и с презрением — о «поздних историках»:

Вот только замучит, проклятый,
Ни в чем не повинных ребят
Годами рожденья и смерти
И ворохом скверных цитат...

Печальная доля — так сложно,
Так трудно и празднично жить,

И стать достояньем доцента,
И критиков новых плодить...

[1] Шкловский В. Б. Собр. соч. М., 1973. Т. 1. С. 103.

Напротив, Маяковский в «Юбилейном» смело ставит себя рядом с Пушкиным:

После смерти нам
Стоять почти что рядом:
Вы на Пе,
А я
на М, —

и беспощадно оценивает современных поэтов:

От зевоты
скулы
разворачивает аж!
Дорогойченко,
Герасимов,
Кириллов,
Родов —
Какой однаробразный пейзаж!

Но вернемся к первокурснику Тынянову — тогда он еще не был участником ОПОЯЗА. В воспоминаниях Ю. Г. Оксмана «Я знал его начало» рассказывается об их первых встречах. Это было во время студенческой демонстрации, связанной с трехлетием со дня смерти Толстого. «Протиснувшись через некоторое время к дверям деканата историко-филологического факультета, я увидел у окна несколько сумрачного молодого студента, очень изящного, с тонким профилем, кудрявого, с небольшими бачками, чем-то напоминавшего лицейского Пушкина, в форменной, великолепно сшитой тужурке. Я уже и прежде обратил на него внимание на вступительных лекциях С. А. Венгерова, которые должны были предшествовать нашим занятиям в Пушкинском семинаре. Я встречал его в университетском коридоре, в столовке (имени Ореста Миллера). Он принимал участие в общественной жизни университета — был членом правления студенческого издательства... участвовал в студенческих демонстрациях...

Но разговорились мы впервые. Сразу же выяснилось, что у нас немало общих интересов... Он изучал биографию Гейне, первоисточники легенды о Дон Жуане, лирику Державина, Баратынского и Тютчева.

Его застенчивость не знала пределов. В первые годы своей студенческой жизни он как-то демонстративно чурался и науки. Было это от гордости, от некоторой уязвленности. В Пушкинском семинаре он молчал несколько месяцев, не участвуя ни в прениях, ни в послесеминарских обменах мнениями. Но его первый доклад — о «Каменном госте» — состоялся 20 февраля 1914 года и сразу завоевал всех — от С. А. Венгерова до таких скептиков, как я».

То, что пишет в дальнейшем Ю. Г. Оксман об этом докладе, напоминает сочинение восьмиклассника Тынянова — «это было

[1] Тыняновский сборник: Первые Тынян. чтения. Рига, 1984. С. 92.

скорее стихотворение в прозе». Но основная мысль принадлежала уже складывающемуся талантливому ученому: Юрий Николаевич нащупал автобиографическую основу «Каменного гостя» как предвещания трагического конца самого Пушкина.

Ю. Г. Оксман пишет, что дружба с Тыняновым привела его в круг новых друзей — С. М. Бонди, В. Л. Комаровича, Н. В. Яковлева, М. К. Азадовского и других. Но дружба не успела окрепнуть. Может быть, помешала тяжелая болезнь — брюшной тиф, сопровождавшийся кошмарами. Один из них был основан на подлинном факте: кто-то из посетителей-студентов украл у него пальто, и это происшествие, фантастически преображаясь, много раз повторялось в бреду. По-видимому, оно запомнилось навсегда: по меньшей мере, я услышал ее от него через много лет. Впрочем, воровство всегда глубоко оскорбляло его и запоминалось надолго: он видел в нем унижающее оскорбление доверия.

О Венгеровском семинаре Тынянов любил рассказывать. «Он был скорее литературным обществом, — писал он в своей автобиографии, — чем студенческими занятиями. Там спорили обо всем; спорили о сюжете, о стихе. Казенного порядка не было. Руководитель с седой бородой вмешивался в споры, как юноша, и всем интересовался. Пушкинисты были такие же, как теперь, — малые дела, смешки, большое высокомерие. Они изучали не Пушкина, а пушкиноведение» [1].

Эта последняя мысль нашла свое подробное и разностороннее развитие в статье «Мнимый Пушкин». Об этом я еще расскажу.

В 1916 году Тынянов женился на моей сестре, Елене Александровне, которая была старше его на два года. Их сближение произошло на моих глазах, и я рассказал об этом в книге «Освещенные окна»: «Однажды летней ночью я долго не мог уснуть, прислушиваясь к голосам, доносившимся из сада... Сестра Лена лежала в гамаке, Юрий Тынянов сидел подле нее, и, хотя невозможно было разобрать ни слова... мне невольно пришло в голову, что это один из тех разговоров, которые решают в жизни многое, а может быть, самую жизнь».

...Сестра жила в Петербурге, и в ее возвращениях домой было что-то волновавшее, значительное: Петербург, консерватория, студенческие концерты, на которых сестра выступала с успехом. (Успех и концерты прекратились — готовясь к выпускному экзамену, сестра переиграла руку и долго безрезультатно лечилась.)

В семье она считалась умницей и красавицей, и я был искренне огорчен, когда она вышла замуж за студента К. Правда, студент был «политический» и даже сидел в тюрьме, но мне казалось, что этого все-таки мало, чтобы выйти замуж за такого скучно-серьезного человека, маленького, слегка сгорбленного, в очках, крепко сидевших на его большом, унылом, висячем носу.

...Лена была «бесприданница», и родители студента — богатые мучные торговцы — были против брака, молодые где-то скрыва-

[1] Юрий Тынянов. С. 19.

лись, приезжали и уезжали, иногда разъезжались, и по участившимся головным болям матери я понял, что это была невообразимо сложная сложность... Увидев сестру и Юрия, возвращающихся домой со счастливыми, точно хранившими какую-то тайну, спокойными лицами, я подумал, что все это кончится наконец. Но по обрывкам разговора между Юрием и моим старшим братом, который с удивившей меня настойчивостью советовал своему лучшему другу не торопиться со свадьбой, я понял, что одна сложность близка к тому, чтобы смениться другой, еще более угрожающей и опасной.

Свадьба состоялась в феврале 1916 года в Петрограде. До поры до времени все было прекрасно. Супруги сняли квартиру на Гатчинской. Февральская революция застала их в Петрограде. Осенью восемнадцатого сестра приехала в Псков с маленькой дочкой Инной, и между молодыми супругами вскоре пролегла линия фронта. Немцы оккупировали Псков.

3

В эти годы жизнь не дала ему ни малейшей возможности заниматься. Лето восемнадцатого года решено было провести у родителей Юрия, переехавших, когда началась война, в Ярославль. Он поехал туда с почти готовой работой, посвященной В. Кюхельбекеру, и во время ярославского мятежа работа сгорела вместе со многими рукописями и всей библиотекой, которая оставалась у родителей. Научную деятельность пришлось начинать заново; семейные обстоятельства, гибель дипломной работы и библиотеки выбили его из колеи, и, так как его занятия были как раз связаны с нарушением колеи в другом, более глубоком смысле («Больше всего я был несогласен с установившимися оценками» [1]), возвращение к науке усложнилось. Но все изменило и вернуло к задуманным намерениям оживившее работу и придавшее ей определенный смысл знакомство с В. Шкловским и Б. Эйхенбаумом. Дружба с Ю. Г. Оксманом не прерывалась — у них были общие интересы. Юрий Николаевич вновь начал заниматься Кюхельбекером и Катениным, а Ю. Г. Оксман на целый год ушел в разыскания архивных материалов о декабристах в связи с предстоящим юбилеем восстания 14 декабря.

Университетские дела были плохи, сдача государственных экзаменов затянулась (свидетельство об окончании университета он получил лишь осенью 1918 года). Семейный человек, он сильно нуждался, и до некоторой степени его выручила служба в Коминтерне. Он стал переводчиком Французского отдела.

Ю. Г. Оксман в своих воспоминаниях ставит знак равенства между службой Ю. Н. Тынянова в Коминтерне и работой его в других учреждениях. Он не прав. В Коминтерне Юрий Николаевич встретился с крупными политическими деятелями, русскими и

---

[1] Юрий Тынянов. С. 19.

иностранными, и дома изображал их и рассказывал о них — некоторые производили на него впечатление открытости, мужества, дальновидности (Марсель Кашен), а некоторые — неискренности, пустой риторичности, жестокости. Он был свидетелем накала политических страстей, он слышал раскаты революционных волнений в других странах.

Необходимо упомянуть также о том, что самое поступление на службу в 1919 году было принципиальным поступком. Учреждения бастовали. Матросы и солдаты учились писать на машинках. Вопрос — с кем? — для Ю. Н. Тынянова решился без колебаний.

Так он думал в девятнадцатом году. В двадцать первом он разделял раздумья и опасенья А. Блока.

Сослуживцы по Коминтерну любили его, а «наверху» знали и ценили его необычайный лингвистический дар. Это началось с какого-то существенного письма на одном из сербохорватских диалектов. Необходимо было срочно ответить, и Юрий Николаевич перевел письмо, возводя непонятные слова к их корневому значению. Помню, как, рассказывая о сербохорватском письме, он очень живо изобразил хихикающего от восторга сослуживца — и вдруг задумался, вскочил и побежал в кабинет. Я с недоумением посмотрел на сестру. Она засмеялась.

— Придумал что-нибудь. Сейчас вернется.

Но Юрий Николаевич вернулся только минут через пятнадцать, когда сестра стала сердиться. Точно так же он вел себя за любым завтраком, ужином, обедом. Более того: он мог оторваться от любого разговора и, бросившись к письменному столу, записать мелькнувшую мысль. Однажды, рано утром, я нашел его сидящим в одной ночной рубашке, с голыми ногами, за письменным столом, на краешке стула. Он быстро писал что-то, время от времени грея дыханием замерзшие руки. В кабинете было холодно, я накинул на него купальный халат, но он только сказал рассеянно:

— Не мешай!

ГРЕЧЕСКИЙ, 15

Сперва Тыняновы получили маленькую квартиру на Греческом проспекте, 15, а потом, вскоре, управдом предложил им большую, принадлежавшую бывшему чиновнику министерства финансов Барцу. Шесть комнат невозможно было отопить, и семья заняла четыре, да и то в кабинете, многооконном, с окнами, выходящими и на проспект и на Пятую Советскую (под одним из них висит теперь банально выполненная мемориальная доска), можно было работать только в шубе или в теплые дни. В квартире стояла богатая, но безвкусная мебель — стояла весь конец двадцатого года и большую часть двадцать первого, когда вернулся владелец, получивший латышское подданство, и мебель исчезла.

В августе двадцатого года я приехал в Ленинград, поселился

у Тыняновых еще в старой квартире, и переезд, исчезновение мебели и появление старой мебели, упрятанной в седьмую темную комнату и теперь начавшей вторую жизнь, произошли на моих глазах.

Не помню, кто предложил устроить на Греческом коммуну — должно быть, я; мне нравилось, как живут в Лесном студенты-псковичи — весело и дружно. Между тем с продовольствием у них было хуже, чем у нас, — хлеб по студенческим карточкам да привезенная из дому картошка. А мы получали три пайка: Юрий из Кубуча, очень хороший, Лев Николаевич, который провел свой отпуск в Ярославле и был командирован в Петроградский институт усовершенствования врачей, и я: в Институте живых восточных языков со второго курса будущим дипломатам стали выдавать солонину, зеленоватую, но вкусную, если варить ее очень долго. Но было и еще подспорье: Софья Борисовна присылала сушеные овощи, которые мы хранили в старом огромном барцевском буфете, занимавшем почти полпередней. Парадный ход был закрыт. Квартира была как бы вывернута наизнанку, жизнь начиналась в кухне и кончалась в этой передней, всегда прохладной и вполне пригодной для хранения сушеных овощей, которые мы постоянно таскали — занятие, не строго преследовавшееся хозяйкой дома, потому что овощей много было.

Если прибавить к этому продукты, получаемые по карточкам, можно сказать, что продовольственное положение будущей коммуны было удовлетворительным — мы не голодали. Но вот теперь в доме жили пятеро взрослых, не считая Инны, для которой Лена готовила отдельно, и хозяйство усложнилось: женщинам действительно было трудно следить за чистотой в пяти комнатах (и длинном коридоре), готовить, мыть и вытирать посуду, гулять с Инночкой на «Прудах» — так почему-то назывался садик на Греческом проспекте. Лена сердилась и жаловалась, Лидочка Тынянова (которая перевелась из Московского университета и усердно занималась, подчас допоздна засиживаясь в библиотеке) помалкивала, стараясь всюду поспеть... И та и другая приняли мое предложение с восторгом. Решено было, что каждый из нас будет дежурить один день с утра до вечера, занимаясь всеми хозяйственными делами, включая (что на первых порах было сложно!) приготовление обеда, — и поначалу наше решение показалось настоящей находкой: напряженная умственная работа должна была ритмически заменяться физической, что, логически рассуждая, было полезно для той и другой. И мужчины принялись за дело энергично, с охотой — ведь у каждого из нас за последние годы появился опыт, пусть небольшой. Что касается меня, я с удовольствием выслушивал наставления Лидочки, уходившей в университет или к своему «Иосифу Прекрасному» [1] в Публичную библиотеку. Она удивлялась моей непонятливости, смеялась, когда я старательно записывал рецепты приготовления чечевичного или рыбного супа.

[1] Древнерусская рукопись.

Ни ей, ни мне, разумеется, не приходило в голову, что не за горами то время, когда она будет готовить этот суп для меня. Но что-то, не имеющее никакого отношения к приготовлению обеда, очевидно, происходило между нами, вопреки обыкновенности этих наставлений, потому что, засучив рукава и принимаясь за дело, я вспоминал не то, что говорила мне Лидочка, а то, как она говорила. Пожалуй, можно было подумать, что ей хочется раздвоиться и что, если бы это было возможно, одна Лидочка пошла бы в университет, а другая осталась, чтобы вместе со мной приготовить обед.

Однако очень скоро — должно быть, недели через две — стало ясно, что коммуна на Греческом ничем не напоминает коммуну в Лесном. Там все были равны. Там «Матрешка», будь то Саша Гордин или Вовка Гей, принимался за работу, не думая о том, что ему больше нравится — мыть полы или посуду. Но сложная психологическая картина раскрывалась ежедневно в многочисленных вариантах, когда раннее утро заставало на ногах членов Тынкоммуны. Лена часто бывала в дурном настроении — и недаром: большая часть работы доставалась все-таки ей. Лев Николаевич, недурно готовивший, с отвращением относился к мытью посуды и старался, чтобы Лидочка дежурила на другой день после него: он тихонько составлял грязную посуду и прикрывал ее обрывком газеты.

— Прости, Лилек, — говорил он виновато. — В следующий раз непременно помою.

И нельзя сказать, что Лидочка не ворчала, не сердилась. Но она как-то — на мой взгляд — симпатично ворчала и добродушно сердилась. Юрий волновался, приступая к дежурству, и сразу же начинал действовать с такой энергией, что за ним приходилось присматривать: он мог грохнуть об пол горку тарелок или утопить крышку от маленькой кастрюли в большой. Ему помогали все, и получалось, что дежурят все, мешая друг другу.

Мое дежурство проходило бы удовлетворительно, если бы, почистив картошку или поставив суп, я не убегал к себе, чтобы записать поразившую меня своей оригинальностью мысль. Случалось, что я успевал разочароваться в ней, прежде чем брался за приготовление пюре из разварившейся картошки.

Впрочем, одно блюдо в нашем скромном меню варилось так долго, что можно было не только записать мелькнувшую мысль, но обдумать и развернуть сюжет нового рассказа.

Лев Николаевич часто получал в своем институте какие-то темно-фиолетовые бобы отвратительного вкуса. Юрий, заглянув в энциклопедию Брокгауза, стал утверждать, что они вообще несъедобны, потому что ничем не отличаются от бурого железняка, известного под названием «бобовой руды». Но мы с Львом Николаевичем упрямо варили бобы и даже, с помощью обыкновенного молотка, превращали их в кашу. Правда, никто, кроме нас, эту кашу не ел.

ДРУЗЬЯ

Кроме Оксмана, подчас бывал у нас В. Л. Комарович, занимавшийся тогда главным образом Достоевским, далеким от научных интересов Юрия Николаевича. Зато, повторяю, нашлись и заняли свое прочное, на всю жизнь, место новые друзья — В. Б. Шкловский и Б. М. Эйхенбаум.

ОПОЯЗ — Общество поэтического языка — никогда не существовал как общество в буквальном смысле этого слова. Никому из его участников никогда не приходила мысль об уставе — устав по самому существу был противопоказан. Не было ни председателя, ни секретаря. Заседания не устраивались, опоязовцы зачастую жили в разных городах и редко встречались. Не было ничего похожего на общество в обычном смысле этого слова. Были идеи и книги.

«ОПОЯЗ появился еще во время войны, перед революцией, — пишет Шкловский в книге «Жили-были». — Два его сборника вышли в 1916—1918 годах. Издателя у нас не было. Издавали мы сами себя. У нас были знакомые в маленькой типографии, печатавшей визитные карточки. Находилась она в доме, где жил мой отец. В типографии шрифта было мало, постоянных наборщиков не было совсем. Наборщики были случайные — приходящие... Это был исследовательский институт без средств, без кадров, без вспомогательных работников... Работали вместе, передавая друг другу находки. Мы считали, что поэтический язык отличается от прозаического языка тем, что у него другая функция и что его характеризует установка на способ выражения»[1].

Обдуманной, законченной системы идей ОПОЯЗ еще не мог противопоставить ни символистам, ни акмеистам. Но отдельные, поражавшие своей определенностью соображения уже были. Символистам, с их колеблющимся, богатым оттенками словом, было противопоставлено слово реальное, основанное на точном, определенном смысле. Путь к этому пониманию литературы был проложен (или предсказан) акмеистами. Но ранние опоязовцы отрицали и акмеизм.

Я слово позабыл, что я хотел сказать,
Слепая ласточка в чертог теней вернется, —

писал Мандельштам.

Футуристы не позволили бы ласточке ослепнуть и в чертог теней ее бы не отпустили.

Лингвисты, ученики Бодуэна де Куртенэ, Е. Д. Поливанов, Л. П. Якубинский, В. Б. Шкловский были близки с футуристами — В. Маяковским, В. Хлебниковым, Д. Бурлюком. Самый факт существования новой практики стихосложения — слово нельзя отрывать от смысла, как это делали символисты, — требовал теоретического осмысления, новой теории. Но чтобы теория получила

[1] Шкловский В. Б. Собр. соч. Т. 1. С. 113.

ту полноту, без которой ее нельзя называть теорией, нужно было решить по меньшей мере две задачи. Во-первых, включив ее в практику современной поэзии, придать ей общий смысл (поскольку словом, языком пользуются и публицистика, и информация). А во-вторых — подвести ее к историческому пониманию литературы, к историзму. Первое было, разумеется, тесно связано со вторым. Теоретические размышления упрочились, охватывая все больший круг явлений, когда в 1919 году к направлению, которое, кстати сказать, было неверно и поверхностно-упрощенно названо формализмом, присоединились Ю. Тынянов и Б. Эйхенбаум. «Подобно гёзам Нидерландов, ученики Эйхенбаума, Тынянова, Шкловского в разгаре научных споров сделали из этого неодобрительного определения как бы свое знамя» [1].

Значение В. Шкловского (и его друзей лингвистов) для деятельности Тынянова нельзя переоценить. Шкловский по складу характера (ничем не похожего на других) был, что называется, «бродилом», причем это слово характерно для него в двух смыслах: с одной стороны, он будил мысль, придавая ей новое, более глубокое значение. А с другой стороны, он бродил по новым путям теории литературы, делая открытия, подчас не связанные друг с другом. Многое из того, что он утверждал, казалось парадоксальным, и парадокс, резко расходившийся с общепринятым мнением, был для него нормой. С точкой отсчета он не считался — она подразумевалась. Но Юрий Николаевич всегда с легкостью понимал его: для единомышленника стремительный перелет через пропасти вел — что было удобно — к лаконичному мышлению.

В девятнадцатом и двадцатом году он бывал у Тыняновых почти ежедневно и каждый раз являлся с новой мыслью, от которой у меня начинала кружиться голова. Вот некоторые из них:

Сюжет возникает самопроизвольно — иначе нельзя объяснить одновременное возникновение одинаковых сюжетов в разных концах мира...

Сумма художественных приемов передается не от отца к сыну, а от дяди к племяннику...

Открытия Блока выходят за границу литературного фона символистов...

Поступая в университет, он заполнил анкету (по просьбе С. А. Венгерова), в которой написал, что у него двойная цель: во-первых, основать новое направление в теории и истории литературы, а во-вторых, — доказать, что венгеровское направление ложно. («Культурно-историческая» школа Венгерова, близкая к народничеству, имела познавательный характер и была основана на эстетических оценках.) Исторические повести, впоследствии написанные Шкловским («Повесть о художнике Федотове», «Марко Поло»), не имели никакого отношения к этой задаче — они ложатся в громадную деятельность Шкловского не как теорети-

[1] Успенский Л. Абсолютный вкус // Воспоминания о Ю. Тынянове: Портреты и встречи. М., 1983. С. 115.

ческие примеры. В ранние годы его деятельности теоретический трамплин понадобился только для одной его книги «Zoo, или Письма не о любви». В предисловии говорится, что она создана как результат размышлений о «ряде очерков», «материале», «роли и значении сравнений» и т. д.

Из частых посетителей квартиры на Греческом необходимо упомянуть Евгения Дмитриевича Поливанова — гениального лингвиста, как это признано теперь в лингвистических кругах всего мира, человека загадочной биографии, о которой он никогда не рассказывал, автора работ, которые давно бы сделали его академиком, если бы он был признан в консервативном научном кругу. Знаток наркомании, он был председателем «тройки» по борьбе с наркотиками в Ленинграде. Меня он интересовал глубоко, да и не только меня. У Юрия Николаевича становилось серьезное, сосредоточенное лицо, едва Поливанов открывал рот.

Он мог шутя, между прочим, в легком разговоре сказать одну фразу, которую умелый и добросовестный ученый мог бы развить и представить в виде докторской диссертации. За примером ходить недалеко. Однажды я случайно встретился с ним — оба шли в Университет. И пока мы пересекали Неву (это было зимой), он изложил мне содержание моей будущей воображаемой работы о фонемах только потому, что я упомянул, что иду на лекцию академика Карского по русскому языку.

Но вернемся на Греческий, 15. Случалось, что Поливанов участвовал в наших скромных ужинах и просил Юрия разрешить ему остаться, чтобы поработать в его кабинете. «Когда холодно, работается лучше», — говорил он.

Однажды, рассказывая о притонах курильщиков опиума, он предложил Юрию заглянуть в один из них. Не помню, днем или вечером это было, но отсутствовали они довольно долго, и, вернувшись, Юрий живо и выразительно нарисовал весьма неприглядную картину притона. Он вернулся оживленный, веселый и сказал, что, хотя он выкурил три трубки, опиум не оказал на него ни малейшего действия.

— Надо втянуться, — серьезно сказал Поливанов.

Через много лет я был приглашен на поливановскую конференцию при Самаркандском университете. Портрета его не сохранилось, только к концу конференции появилась маленькая фотография на стене позади президиума. Фотография, которая могла рассказать о многом.

На конференцию съехались лингвисты со всего Советского Союза; на ней-то я и узнал о последних годах его трагической жизни. В 30-х годах Поливанов по-прежнему ходил в уже изрядно изношенной солдатской шинели, босиком и занимался тем, что правил ошибки в религиозных мусульманских книгах. На конференции выступил старый узбек, в доме которого он жил последние годы. «Не остались ли у вас какие-нибудь рукописи Поливанова?» — спросил его кто-то из участников, и все вздрогнули, когда он сказал, что, узнав об аресте Поливанова, он сжег все бумаги,

которые тот ему оставил. Поливанов оказался в Ташкенте, где много и плодотворно работал, потом, по неизвестным мне причинам, во Фрунзе. Там он и был арестован. В реабилитации Евгения Дмитриевича я участвовал в 1955 году.

Впоследствии я воспользовался рассказами Юрия Николаевича о курильщиках опиума для новеллы «Большая игра».

ХАРАКТЕР

Читая научные труды Юрия Николаевича Тынянова, написанные скупо, сдержанно, сложно, вы невольно представляете себе человека, глубоко погруженного в историю и теорию литературы, неразговорчивого, убежденного, что, кроме науки, нет решительно ничего, что стоило бы внимания. И главное — холодного, сухого. Ничуть не бывало!

Тамара Хмельницкая сравнила Тынянова с Эйнштейном, мне кажется более точным сравнение его с Моцартом — по меньшей мере с пушкинским Моцартом. Та же легкость отношения к одной работе и глубокая серьезность к другой. Та же способность к восхищению, та же щедрость мысли, оставившая свой след в сотнях набросков и заметок, напоминающих о неосуществленных замыслах.

В бумагах сохранился список 15 произведений Тынянова. Из них были осуществлены только 6: «Кюхля», «Смерть Вазир-Мухтара», «Подпоручик Киже», «Восковая персона», «Малолетний Витушишников», первые три части романа «Пушкин» и короткие рассказы, до сих пор оставшиеся в периодической прессе. Если окинуть взглядом все другие, сохранившиеся в планах и многочисленных выписках, а иногда в многочисленных страницах, становится виден широкий, граничащий с дерзостью размах.

Здесь и история знаменитых актеров Сандуновых, занявшихся разорившей их постройкой бань («Бани Сандуновские»). Здесь полная бешеного риска, поэзии и дурачеств жизнь друга Пушкина Александра Ардалионовича Шишкова, бретера и дуэлянта, — «Капитан Шишков-Второй» (его биография поразила Тынянова своими неожиданностями). Здесь жизнь Ивана Баркова, талантливого поэта и переводчика XVIII века, известного своими непристойными стихами, распространявшимися в списках, однако пристойные стихи Баркова остались неизвестными. Здесь «Граф Сардинский» — книга о Хвостове, самовлюбленном графомане, над которым все потешались. Здесь и несколько сценариев, в том числе «Обезьяна и колокол», предвосхитивший «Андрея Рублева» Андрея Тарковского.

«Дело происходило в середине XVII столетия. Несколько подлинных документов — голландских и русских — стали основой зрительных метафор. Царь и боярство за озорство и безбожие решили свести со света скоморошье племя. За Москвой-рекой полыхал гигантский костер, подъезжали возы, в огонь летели шутов-

ские гудки, сопелки, волынки. Разыскали еще одного виноватого: колокол вдруг зазвонил на веселый лад. Его приволокли на Лобное место: палачи нещадно били медного преступника плетями, вырвали у него по царскому приказу язык и ухо. Затихла Москва. Умолкли озорные песни. Однако прошло немного времени, и защелкали и зазвенели по деревням ложки и бубенчики. Скоморохи, лишенные всех прав, поротые, с вырванными ноздрями, пошли по дворам. Народное искусство спаслось от казни, удрало из боярских хором, выжило» [1].

Для этого произведения, рассказывающего о трагической полосе русского искусства, Тынянов нашел много новых данных, отразившихся в его записях и планах, сохранившихся конспектах. Для подобного перечня замыслов нужна была не только широта и живость воображения, но и двойная оценка — самого себя и богатства возможностей, которое таит русская история. Открыть ее и понять как предмет изображения — вот задача, стоявшая перед ним.

История замыслов Тынянова рассказана в статьях Н. Л. Степанова, Н. Харджиева, Е. А. Тоддеса, она заслуживает отдельной главы, и я постараюсь найти ей соответствующее место в этой книге.

Я не нахожу, как находят другие, что Тынянов был похож на Пушкина. Он был красивый, несколько хрупкий, узкоплечий человек, в то время как Пушкин был некрасив, мускулист и широкоплеч, что видно даже на приукрашенной работе Кипренского. Но внутреннее сходство, пожалуй, было: общительность, жизнерадостность, умение ответить на удар более сильным ударом.

Когда он напечатал поэму своего товарища Георгия Маслова «Аврора», снабдив ее коротким предисловием, Н. О. Лернер отозвался на маленькую книгу уничтожающей рецензией в журнале «Книга и революция» (1922, № 7). Тынянов был в таком бешенстве, в котором я его никогда не видел. Это, однако, не помешало спокойной и язвительной иронии, пронизывающей статью «Мнимый Пушкин» (опубликована в 1977 г. в сборнике «Поэтика. История литературы. Кино»).

В этом ответе на короткую рецензию высмеяна целая теория мнимого пушкиноведения, теория не только не постаревшая с тех пор, но имеющая вполне современное значение. Бешенство по поводу резкого отзыва, отрицающего работу очень рано умершего друга, не помешало Тынянову, изучив все пушкиноведческие работы Лернера, остроумно опрокинуть их как образцы псевдопушкиноведения.

«Мнимый Пушкин» — глубокая статья, и спокойствие, с которой она была написана, характерно для Тынянова, запрещавшего личным пристрастиям руководить пером историка литературы. На беглую и поверхностную рецензию он ответил метким ударом в центр самых основных проблем изучения русской литературы.

[1] Юрий Тынянов. С. 168.

Эта меткость принадлежала человеку не молчаливому, не скупому и сдержанному, а веселому, остроумцу, оставившему неизгладимый след в истории пяти искусств: в художественной прозе, кино, стихотворном переводе, критике (в своих блестящих эссе), не говоря уже об истории и теории литературы. Недаром он так любил Гейне.

Если упоминать о способности к восхищению, соединявшейся со строгим отбором, это восхищение прежде всего относилось к Гейне. Жизнь Гейне он знал так хорошо, как будто он сам ее прожил. Гейневские шутки, оптимизм, беспощадность его полемики, душевная бодрость вопреки безнадежной болезни — все это характерно для Тынянова не меньше, чем для Гейне.

Меня он нередко разыгрывал, добродушно посмеивался и не особенно высоко ценил мое раннее творчество, кроме «Скандалиста», которого он защищал в своих письмах к Шкловскому, утверждая, что я имею право относиться к старшему поколению как к литературному материалу.

Написав по меньшей мере 15 фантастических рассказов и заслужив от товарищей по работе звание «Алхимика», я однажды решил, что совсем не так далек, как это казалось, от реалистической прозы, и задумал написать рассказ, который должен был поразить читателя бытовыми подробностями, знанием деревенского быта, глубоким проникновением в душевный мир крестьянина, его сложное отношение к происходившим в те годы переменам (нэп был в разгаре). Причем я вовсе не намерен был отказаться от остросюжетной канвы будущего оригинального, на мой взгляд, произведения. История, рассказанная в нем, намеренно простая, должна была столкнуть падшего человека, нищего, бывшего интеллигента, с обыкновенной, простой женщиной, бедной, но радушно принимающей бродягу, попросившегося переночевать. Не знаю, удалась ли мне психологическая сторона рассказа, но неожиданная сцена, в которой бродяга убивает эту женщину, как бы желая отомстить ей за свою загубленную жизнь, удалась или, по меньшей мере, так мне понравилась, что я переписал ее три раза. Рассказ получился почему-то очень коротким, только шесть или семь страниц. Конечно, как моего сурового, но справедливого учителя и друга, я попросил Юрия Николаевича прочесть мой рассказ.

Он был занят, но у меня было такое торжественно-удовлетворенное лицо, что он, догадавшись, что в моей жизни произошло событие, взял мои листки и, оставив свою работу, принялся за мою. С бьющимся сердцем я ушел к себе — наши комнаты были рядом — и, стараясь успокоиться, принялся шагать из угла в угол. Прошло полчаса — достаточно, как мне показалось, чтобы успокоиться после душевного потрясения, вызванного моим произведением. Наконец, он вошел. У него было серьезное, сосредоточенное лицо. Мои листки он бережно нес перед собой на вытянутых руках. Помедлив, он положил их передо мной на стол и сказал:

— Нобелевская премия обеспечена.

И можете мне поверить, я был еще так молод и глуп, что

радостное изумление на одно короткое мгновение охватило меня. Конечно, оно мгновенно исчезло. Более того, как под увеличительным стеклом, я сразу же увидел всю претенциозность, поверхностность, банальность своего рассказа. Детское, беспомощное подражание Бунину неожиданно выступило в каждой строке, окрасив весь рассказ в неопределенный, серый свет. Значительность, глубина его оказались мнимыми, и, хотя Юрий не мог удержаться от смеха и дружески похлопал по плечу, я понял, что до подлинной прозы предстоит долгий, трудный, может быть, мучительный путь. Что мои первые фантастические рассказы, понравившиеся Горькому, ничего не значат. Что все, начиная с чтения классиков, надо начинать сначала, потому что, только глубоко оценив их, я мог не написать этот бездарный рассказ.

И так было всегда с моими попытками получить от Юрия Николаевича серьезный совет. Он отшучивался, но в этих шутках я должен был увидеть то самое важное, что формировало мой вкус, подсказывало необходимость опираться на собственные возможности, на понятие «личность», которое он угадывал во мне и ценил.

Впрочем, шутки его касались не только литературных дел. Когда мне минуло 19 лет, я решил, что пора побриться. Юрий Николаевич отнесся к моему намерению очень серьезно. Прежде всего он прочел мне обширную лекцию о том, когда стали бриться на Западе и какое необозримое значение придается бороде на Востоке. Был затронут также вопрос, почему у китайцев, сравнительно с европейцами, плохо растет борода. Словом, это понятие получило исторический, этнографический и литературный обзор с примерами из классической восточной, западной, из духовной и светской литературы. Потом Юрий Николаевич принес бритву и научил меня, как нужно точить ее на ремне и как пробовать на одном волоске, достаточно ли она остра. Я получил полезные сведения о том, как разводить мыло — не жидко, но и не густо, чтобы оно ровно ложилось на кожу. Когда все приготовления были закончены, он долго, серьезно смотрел на меня и спросил наконец:

— А где, собственно говоря, у тебя борода?

Я накинулся на него, он, смеясь, отбивался. Бороды действительно не было. Был пух, почему-то розоватый, похожий на цыплячий. Но моя попытка поскорее стать мужчиной, к сожалению, на этом не окончилась. Весь день, работая, он распевал:

Скучно. Мне хочется побриться.
Побрить весь мир и побрить себя! [1]

Переводы из Гейне были постоянным «делом между делом». Обладая феноменальной памятью, он переводил их в трамвае,

---

[1] Переделка известного романса:

Скучно, мне хочется забыться.
Забыть весь мир и забыть тебя.

когда ехал в Гослитиздат, где служил тогда корректором, во время редких прогулок, в часы дружеских бесед, когда после минуты молчания он бросался записывать найденную строчку. Можно смело сказать, что нечто истинно моцартовское было в легкости, в изяществе, с которым он работал во всех жанрах — и в прозе, и в критике, и в театре, и в практике кино. Изящество — вот для его жизни и личности меткое слово. Изящество не мешало, а помогало высказывать свою новую и глубокую мысль, изящество помогало его иронии, сарказму, остроумию.

Его эпиграммы неоднократно печатались, многие из них (далеко не все) опубликованы в «Чукоккале». Одна из неизвестных относится к В. В. Виноградову, впоследствии академику, но уже в 20-х годах известному ученому, с которым на научной почве у Юрия Николаевича были столкновения.

Лингвист не без загадок
И литератур историк,
Хоть плод и сладок,
но корень горек.

В книге «Освещенные окна» я рассказал о его необыкновенном искусстве имитации, которое в те годы Ираклий Андроников не решался сравнивать со своим, хотя впоследствии трудно или даже невозможно было найти соперника его редкому таланту. Но многое осталось в памяти и не нашло места в моей книге. Я помню, например, рассказ Юрия Николаевича о том, как О. Мандельштам сдавал вместе с ним экзамен по истории древнегреческой литературы. Профессор Церетели — строгий, вежливый, ироничный, изысканно одевавшийся, носивший цилиндр, пригласив Мандельштама, попросил рассказать его об Эсхиле.

— Эсхил был религиозен, — сказал с необъяснимой надменностью Осип Эмильевич и, подумав, добавил: — Он написал «Орестею».

Наступило молчание. Профессор вежливо ждал. Но пауза продолжалась так долго, а Мандельштам, не теряя достоинства, так внимательно смотрел в потолок, что Церетели в конце концов заговорил:

— Мы узнали много интересного, — сказал он. — Без сомнения, очень важно было узнать, что Эсхил был религиозен. Тот факт, что он написал «Орестею», крайне важен хотя бы потому, что это — исторический факт. Но, уважая Вашу лаконичность, хотелось бы все-таки узнать, из каких произведений состоит «Орестея», когда и при каких обстоятельствах она была написана, сохранилась ли полностью или нет, связана ли она с другими произведениями Эсхила? Недурно бы услышать от Вас, господин студент, хоть несколько слов о биографии Эсхила, о том, где и когда он родился и умер.

Мандельштам молчал. Потом он простился с профессором и покинул аудиторию с высоко поднятой головой. На него эта язвительная речь не произвела, казалось, никакого впечатления.

Передать эту сцену в лицах мог, казалось, только Юрий Николаевич. Так походить на Мандельштама, гордо уставившегося в потолок, мог только сам Мандельштам. Каким-то чудом Юрий Николаевич превращался в Церетели, который держался аристократически просто и одновременно немного наслаждался возможностью посмеяться над провалившимся студентом.

Мы — Б. М. Эйхенбаум, В. Шкловский и другие друзья и родные Юрия Николаевича — смеялись до слез.

— Но, не зная древнегреческую литературу до такой степени, как Мандельштам умудрился написать свои гениальные «греческие» стихи? — спрашивал Юрий Николаевич и цитировал:

Я сказал: «Виноград, как старинная битва живет,
Где курчавые всадники бьются в кудрявом порядке.
В каменистой Тавриде наука Эллады, — и вот
Золотых десятин благородные, ржавые грядки.

Мне кажется, что Юрий Николаевич был не прав: без сомнения, Мандельштам прекрасно знал «науку Эллады». Но сдавать экзамены было так же не свойственно для него, как быть «ковровым» в цирке или участвовать во французской борьбе.

К сожалению, я не помню, рассказывал ли мне Юрий Николаевич о своих встречах с Мандельштамом. Но что они оба стремились к этим встречам — не приходится сомневаться. Сестра Юрия Николаевича и моя жена (Л. Н. Тынянова) переписала для архива своего брата письмо Осипа Эмильевича, которое характерно для их отношений:

«21.I.37.

Дорогой Юрий Николаевич!

Хочу Вас видеть. Что делать? Желание законное.

Пожалуйста, не считайте меня тенью. Я еще отбрасываю тень. Но в последнее время я становлюсь понятен решительно всем. Это грозно. Вот уже четверть века, как я, мешая важное с пустяками, наплываю на русскую поэзию, но вскоре стихи мои с ней сольются, кое-что изменив в ее строении и составе.

Не ответить мне легко. Обосновать воздержание от письма или записки невозможно. Вы поступите, как захотите.

Ваш О. Мандельштам».

Я не сомневаюсь, что письмо не было отправлено, потому что Юрий Николаевич ничего не рассказал мне о нем, а умолчать не было ни малейшей причины. Кроме того, письмо Мандельштама сохранилось бы в архиве и не пришлось переписывать его у Надежды Яковлевны.

Для понимания того трагического положения, в котором тогда находился Осип Эмильевич, оно говорит о многом — и прежде всего о неуверенности, мучительно его тяготившей. Для того, чтобы предположить, что Юрий Николаевич, который неизменно кидался помогать всем, кому в те грозные годы нужна была помощь — и Мандельштам это знал, — умолчит — как он мог сомневаться в немедленном ответе?.. К сожалению, обратное утверждается в воспоминаниях Н. Я. Мандельштам.

ДОСТОЕВСКИЙ И ГОГОЛЬ

1

Первым опубликованным произведением Ю. Н. Тынянова был «Достоевский и Гоголь». Он посвятил эту книгу своему другу, моему старшему брату, также закончившему свою первую значительную статью об аллофорбии[1], — я помню, что брат вместе с Юрием Николаевичем придумывали это название. В знак преданности они посвятили друг другу свои первые работы.

Впервые были высказаны мысли, дополнившие и усложнившие теоретическую основу ОПОЯЗа. Книга начинается с отрицания привычного понимания термина «традиция». До Тынянова принято было считать, что традиция представляет некую прямую линию, соединяющую младшего представителя литературного направления с его предшественником.

Юрий Николаевич стал утверждать, что прямого развития нет, что есть отталкивание, борьба. Вопрос был поставлен очень широко — и доказан (в дальнейшем мы это увидим) убедительно. «Такова была молчаливая борьба почти всей русской литературы XIX века с Пушкиным, обход его, с явным преклонением перед ним». Из этого следовало, что, во-первых, мнение современников почти всегда ошибочно, потому что страдает «близорукостью», лишаясь таким образом возможности оценить современные явления с исторической точки зрения. В самом деле: Тютчев ничему не научился у Пушкина, между тем связь его с Державиным неоспорима. Достоевский, игнорируя мнение современников, утверждавших влияние на него прозы Гоголя, говорил, что «плеяда шестидесятых годов вышла именно из Пушкина».

Мысль не о преемственности, а о борьбе была смелая мысль и требовала такого широкого взгляда на историю русской литературы, которым до Тынянова никто не обладал. Надо было знать ее всю — с подножия до вершины, от великих писателей до «литературного фона», чтобы в этой грандиозной панораме увидеть не подражание или развитие творчества одного писателя, как последователя своего учителя, а борьбу направлений — это и было историческим подножием ОПОЯЗа. В кругах учеников Шкловского и Тынянова, как известно, ходила поговорка: «Не от отца к сыну, а от дяди к племяннику». Конечно, это была не формула, опирающаяся на прочный фундамент, а именно поговорка, грубо и приблизительно рисующая открытие.

Но прежде чем показать отталкивание Достоевского от Гоголя, Тынянов тщательно показывает ту зависимость, без которой отталкивание — преодоление не имело бы смысла. Близость раннего Достоевского к Гоголю демонстрируется на множестве примеров. Тынянов видит ее в «Двойнике», в «Хозяйке», в «Бед-

[1] Устаревший научный термин.

ных людях», «Неточке Незвановой». Это сходство сразу и ясно видят современники и пишут о нем (Белинский).

Как бы играя со стилем Гоголя, Достоевский широко пользуется им. И не только в литературе. Тынянов приводит десятки «гоголевских слов» в личных письмах — видно, что эта стилевая манера глубоко и надолго овладела им. Следование за стилем иногда переходит в стилизацию, близкую к пародии, — еще один пример «борьбы гигантов», которая не может и не должна кончиться поражением ученика. Но все это только одна сторона состязания. Другая не менее, а, может быть, более важная — характер. О неразрывной связи обеих сторон я говорить не буду. Это ясно без объяснений.

2

По собственному опыту я знаю, как трудно дается создание характеров. Возможности и случайности, которые возникают для решения задачи, перечислить невозможно. Бывает, что характер складывается постепенно из повторяющихся (и потому запоминающихся) признаков. Таковы некоторые характеры в «Войне и мире». Бывает, что достаточно одного выражения, хотя бы и самого краткого — два-три слова, — чтобы перед глазами возник образ того, о котором рассказывает автор. Таковы воспоминания Фета. Бывает, что соединение и повторение подробностей в конечном счете не дает представления о характере — характер возникает только тогда, когда герой совершает кажущийся для читателя невероятным поступок. В современной английской литературе психологическая авторская оценка, столь характерная для классической русской литературы, вообще отсутствует, и героя читатель представляет, главным образом, по его действиям, связанным с фабулой романа (Грэм Грин). Наконец, бывает «воображаемый характер», в создании которого начисто отсутствует связь с действительностью и мнимая достоверность которого тем не менее действует на осознание характера с неотразимой меткостью (Козьма Прутков).

Тынянов в книге «Достоевский и Гоголь» привел пример близкого к пародии характера.

Сопоставив «Избранные места из переписки с друзьями» Гоголя, книги, в которой мысли Гоголя выражены с поразившей современников отчетливостью, с Достоевским («Село Степанчиково»), он доказал, что герой этой повести Фома Опискин «списан» с Гоголя, изображает Гоголя, говорит, думает и действует в предлагаемых читателю обстоятельствах, как Гоголь.

Я помню дни, когда это произошло. После гражданской войны старший брат Юрия Николаевича, военный врач, вернулся из плена со своей сотрудницей Ларисой Витальевной и гостил у брата. Лариса Витальевна стала расспрашивать о «событии» — первая книга всегда «событие», но сразу же стало ясно, что глава, в которой раскрывалась сущность пародии, едва ли будет понятна

военным врачам. Их заинтересовало другое — самый факт, действительно необыкновенный. В «Селе Степанчикове и его обитателях» Достоевский под именем Фомы Опискина изобразил не кого иного, как Гоголя.

— И это открыли вы? Вы первый? — живо спрашивала Лариса Витальевна. — Никто прежде вас об этом не догадывался? Так ведь это же великое открытие?

Юрий засмеялся:

— Уж и великое. Само по себе оно еще ничего не значит.

— Как же он изобразил? Значит, он смеялся над ним? Вы пишете, что даже наружность Гоголя описана совершенно точно.

И она взяла маленькую беленькую книжечку, лежавшую на краю стола.

«„Наружность Фомы тоже как будто списана с Гоголя", — прочитала она с торжеством. — „Плюгавый, он был мал ростом, белобрысый, с горбатым носом и маленькими морщинками по всему лицу..." Неужели Гоголь был маленький? Мне всегда казалось, что великие писатели были огромного роста. Гомер в моем представлении был не просто Гомер, а Го-мер», — это было сказано с торжественным выражением.

Лев Николаевич знал, что брат хорошо читает не только стихи, но и прозу, и попросил его прочесть из новой книги несколько страниц:

— И какое же открытие, все равно, большое или маленькое, если оно ничего не значит?

Юрий положил перед собой «Село Степанчиково» и «Переписку с друзьями», решив все-таки ответить или полуответить на этот вопрос.

Сперва он читал — и мастерски, а потом стал изображать: Фома Опискин вдруг появился в комнате, многозначительный, душеспасительно скромный, вещающий, шаркающий, но с достоинством, как и подобает великому человеку.

Мы смеялись до колик, когда в высокопарный стиль стали неожиданно врываться такие слова, как «голландская рожа», «подлец», «халдей», «моська». Так было в тексте. Но вскоре был отставлен, забыт текст. Юрий стал импровизировать, и Фома получился у него современный, чем-то похожий на нашего, любившего поучения управдома. «Я хочу любить, любить человека, а мне не дают человека, запрещают любить, отнимают у меня человека, — кричал он. — Дайте, дайте мне человека, чтобы я мог любить его».

А потом — это было страшно — Юрий накинул на себя не помню что, может быть плед, и превратился в Гоголя: губы набрякли, лицо вытянулось, увяло... Опустив глаза, он весь ушел в кресло, как будто прячась от кого-то, и заговорил голосом негромким, мертвенно усталым: «Завещаю не ставить надо мной никакого памятника и не помышлять о таком пустяке, христианина недостойном».

В «Селе Степанчикове» было: «О, не ставьте монумента, — кричал Фома, — не ставьте мне его. Не надо мне монументов.

В сердцах своих воздвигните мне монумент, а более ничего не надо, не надо, не надо».

Слова были почти те же, но теперь в них звучало не самодовольство, а безнадежность. Не требовательность, а смирение, отмеченное, может быть, чуть заметной чертой своей исключительности, своего божественного избрания.

Об имитационном даре Юрия Николаевича я расскажу в другой главе. Теперь скажу только, что в его первой книге, имевшей большой успех, открытие не было бы открытием, если бы из него не были сделаны важные теоретические выводы. Разумеется, они сделаны на поражающем текстуальном знании обоих писателей, — для Тынянова чтение всегда было не чтением, а изучением. Упомянуты десятки примеров влияния Гоголя на Достоевского, указаны исходные стилистические «пункты отправлений» многих его произведений. Приведены многие другие примеры — в «Неточке Незвановой», в «Униженных и оскорбленных» — словом, показано, как настойчиво вводил Достоевский в свои произведения литературу (Тургенева, Грановского, Сенковского). На этих примерах (включая Фому Опискина) определена самая суть пародии: 1) механизация определенного приема, ощутимая, конечно, только в том случае, если он известен; 2) прием содействует возникновению нового текста, причем этим новым и будет тот, который уже использован в пародии.

Но в некоторых случаях пародия у Достоевского не мотивирована. Так, в начале «Дядюшкина сна» все приемы взяты из Гоголя, а тогда пародия превращается в стилизацию, хотя в ряде случаев она возвращается к своему прямому назначению.

«И кто поручится, — спрашивает Тынянов, — что у Достоевского мало таких необнаруженных (потому что не открытых им самим) пародий... Быть может, эта тонкая ткань стилизации-пародии над трагическим, развитым сюжетом и составляет гротескное своеобразие Достоевского?» [1]

Эта глубокая мысль, брошенная как бы между прочим, не нашла, как мне кажется, своего развития в истории нашей литературы, хотя своеобразное значение ее неоспоримо.

ТАЙНА ТАЛАНТА

Система научных идей Тынянова в большой степени отражает своеобразие его неповторимой личности, его уникальный жизненный и духовный опыт.

Вопрос о соотношении науки и искусства в работе Тынянова — предмет продолжающихся и по сей день серьезных и плодотворных споров. Одни исследователи и мемуаристы говорят о сочетании в личности Тынянова как бы двух людей — художника и ученого. Другие решительно утверждают, что два эти начала были

---

[1] Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 211.

в нем неразделимы. Однако здесь возможен еще один ответ. Тынянов умел бывать и «чистым» ученым, не терпящим беллетризации идей и концепций, и изобретательным художником, свободным от пут жесткой логики, и плюс к этому всему умел еще сопрягать науку с литературой — там, где это оправдано и эффективно. Как ему удавалось это делать — тайна, разгадать которую можно, только понимая Тынянова-человека, сложную цельность его характера, глубокую и скрытую страстность натуры, редкое сочетание прямоты убеждений и всепонимающей гибкости ума.

В каждом литературоведе, в каждом критике живет писатель. Без обращения к нему, этому в большей или меньшей степени «спрятанному» двойнику исследователя, просто невозможно писать о литературе: для этого ведь необходимо перевоплощаться в автора произведения, о котором пишешь.

Писатель, «сидящий» внутри литературоведа, может помочь ему в исследовании, а может и помешать. Сочетание этих двух начал — тонкое, трудно поддающееся сознательному регулированию дело. Литературоведы отгородились от упреков во «вторичности» своей деятельности известным шутливым афоризмом: «Для того чтобы быть ихтиологом, не надо быть рыбой». Однако сравнение это, как всякое сравнение, хромает. И прежде всего потому, что в отличие от ихтиолога, который может быть твердо уверен, что он ни в малейшей степени не является рыбой, ни один литературовед не может с полной уверенностью утверждать, что он не писатель.

Все дело в том, какой это писатель. Бывает так, что исследовательский талант вырастает на почве, в которую когда-то был зарыт талант поэта: об этом говорят, к примеру, стихи молодого Эйхенбаума. Бывает, что исследователь обладает талантом прозаика или поэта средней руки: это выражается в том, что иные литературоведы и критики предпочитают нечто среднее и привычное яркому и новаторскому — здесь подспудно действует принцип «similis similim gaudet» («подобный подобному радуется»). Бывают, к сожалению, и случаи, когда «внутренний писатель» критика или литературоведа — это самодовольный или озлобленный графоман. Словом, здесь множество индивидуальных случаев.

«Случай» с Тыняновым оказался счастливым для науки. В русском литературоведении с середины XIX века начался интенсивный процесс укрепления собственно научного начала, отделения его от беллетристических рассуждений и приблизительно-метафорических представлений. Сменяют друг друга разные научные школы, пробующие разные подходы и приемы исследования: мифологическая, сравнительно-историческая, психологическая. Все это было плодотворное и диалектически закономерное движение в сторону объективного познания специфики литературы через сопоставление ее с разными смежными сферами духовной жизни человека. Но затем возникла необходимость в сближении науки с литературой на новой основе. Культурно-историческая школа, утвердившаяся в отечественном литературоведении начала века,

при всей своей внешней академической безупречности и солидности была довольно беллетристична в своем общем взгляде на литературу как на некий пейзаж, куда попадает все, что открывается взору. Эта школа по видимости отстранялась от литературы, предельно дистанциировалась от предмета исследования, а по сути, действовала приемами не научного, а литературного описания. Иными словами, это направление соединило научность и литературность наименее плодотворным, взаимоуничтожающим способом. Сломать эту инерцию, повернуть науку на рельсы глубокого постижения своего предмета, не растворяющего этот предмет в других, можно было только революционным путем. Так был исторически подготовлен приход в наше литературоведение исследователя феноменального диапазона — максималистски стойкого в своем стремлении к научности и при этом не понаслышке, а по внутреннему глубокому ощущению знающего, что такое художественность.

Наука и искусство сошлись в духовном мире Тынянова наиболее сложным и неожиданным образом. Они соприкоснулись не как две смежные области культуры, не как два учреждения, находящиеся в одном здании, а как два разных мира, внезапно обнаруживших сходство внутреннего устройства при полном несходстве внешнего облика. Тынянов-ученый, изучая художника в себе, неуклонно шел к пониманию того, что характерно именно для художника как такового, что отличает художественную активность от всех других видов духовной активности. Самонаблюдение помогало Тынянову подняться на небывалый для науки прошлого уровень специфичности в исследовании литературы.

«Что такое литература?» — этот вопрос, открывающий статью «Литературный факт», мог бы служить наилучшим эпиграфом ко всей научной работе Тынянова. И поиски ответа велись им через уяснение того, что характерно только для литературы. И хотя в этом направлении Тынянов успел сделать не все, что мог, целеустремленность и глубина поисков неповторимой литературной специфики позволили Тынянову надолго опередить мировую литературоведческую мысль. Это опережение привело к известному драматизму судьбы тыняновского научного наследия. Некоторые склонны видеть в тыняновском «специфизме» некую чрезмерность. Не умея овладеть тыняновским подходом, иные пытаются списать на счет «крайностей» и «преувеличений» саму неустанность его в поисках научной истины. С Тыняновым, как и со всяким ученым, можно и нужно спорить, но спор этот будет честен и плодотворен только при условии устремленности к истине. А необходимое условие истинности научного поиска — стремление разгадать именно специфику исследуемого предмета. Этому общенаучному закону подвластны и математика, и биология, и литературоведение. Ограничивать степень специфичности в подходе к предмету — все равно что ограничивать вес штанги, которую хочет поднять атлет. Тынянову была доступна неподъемная для многих его коллег тяжесть мысли. Штанга, которую он поднимал, по сути дела,

сегодня лежит без применения. Но это не значит, что от нас не требуются новые попытки проникновения в неповторимую сущность литературы как таковой.

Каждый настоящий писатель обладает острым интуитивным ощущением специфики литературы. Так почему же все-таки исследование литературы не становится делом самих писателей? Причина, видимо, в том, что в абсолютном большинстве случаев выбор между самостоятельным творчеством и исследованием чужих произведений автоматически решается в пользу творчества. Судьба Тынянова — редкий случай, когда большой художественный талант в самом начале своего развития жертвует себя на достаточно длительный срок задачам литературоведческого исследования.

Задатки теоретического сознания, аналитического научного мышления у писателей обычно не приобретают самостоятельного развития, а складываются в своего рода «практическую теорию» — систему таких представлений о литературе, которые помогают данному писателю наиболее полно реализовать свой художественный талант в непосредственной работе, в создании произведений. Писательские высказывания о литературе надлежит в первую очередь воспринимать как высказывания мастеров о самих себе и лишь во вторую очередь — как слово о литературе вообще. Здесь надо прежде всего учитывать не *что* говорится, а *почему* говорится. Так, прочитав уничтожающие высказывания Толстого о трагедиях Шекспира, мы не подвергаем Шекспира переоценке, а задумываемся о том, какой индивидуальный духовный опыт нашел выражение в антишекспировских суждениях Толстого. Толстому необходимо было выступить против Шекспира не с целью объективного исследования истины, а с целью обретения субъективно-психологического импульса для дальнейшей творческой работы. Писательское сознание не обязано быть объективным и строго научным по отношению к литературе, оно, так сказать, мифологично и выстраивает образную, метафорическую модель мира «по образу и подобию» одного писателя. Его собственное творчество становится здесь центром, мерой отсчета для всего остального. Было бы несправедливо упрекать больших художников за такой «эгоцентризм» их литературоведческих представлений. Мы ценим художника прежде всего за созданные им произведения, а высказывания его о литературе ценны для нас уже потому, что помогают лучше в этих произведениях разобраться.

Более того, писательские высказывания о литературе, манифесты литературных школ и направлений, полемические лозунги, сопровождающие развитие литературы, — все это чрезвычайно ценный материал для построения научной теории литературы. Сопоставляя различные суждения друг с другом, выстраивая их в систему, преодолевая гиперболический характер утверждений, расшифровывая заключенные в них метафоры, научное литературоведение движется в сторону истины. Особенно велика роль этих «показаний» в теории литературы, в теоретической поэтике.

Здесь они, по сути дела, являются главным источником рабочих гипотез, из которых строятся научные аксиомы, выводятся строгие, объективные законы. Высказывания мастеров можно сравнить со свидетельскими показаниями, без которых невозможно расследование, но которые, при всей их искренности и прямоте, еще не могут быть сами по себе приговором.

«Тынянов не знал, что он писатель», — сказал однажды Шкловский. Да, действительно до 1924 года он не знал этого или же старательно скрывал от себя. Творческий талант то и дело прорывался наружу — в отточенных стихотворных экспромтах, в виртуозных устных рассказах о писателях прошлого века, наконец, в тех догадках о творческих судьбах классиков, которые не могли быть высказаны без интуитивного ощущения внутренних мотивов поведения людей гениальных — ощущения, доступного только таланту, пусть не равному гениальности изучаемых авторов, но соизмеримому с ними.

Не знал, но — был. Был, так сказать, потенциальным писателем от рождения до тридцатилетнего возраста, когда он, с пророческой «подачи» Корнея Чуковского, принялся за «Кюхлю». Может быть, тыняновскому творческому таланту такая длительная «выдержка» была необходима. А может быть, вся судьба Тынянова сложилась бы иначе, если бы он сразу начал не с академической работы о Кюхельбекере, а с романа. Не станем гадать, просто будем учитывать всю драматическую многовариантность судьбы писателя-ученого. Для науки оказалось необычайно ценным, что на протяжении короткого по времени, но необычайно насыщенного движением мысли периода в жизни Тынянова ученый в нем подчинил своим целям писателя и добыл таким способом очень многое. К моменту начала работы над «Кюхлей» Тынянов успел сложиться как гениальный теоретик литературы и высказать с большей или меньшей степенью подробности свои важнейшие научные постулаты.

Для характеристики сложных взаимоотношений Тынянова-ученого и Тынянова-писателя очень подходит блоковское выражение «нераздельность и неслиянность». Наука и искусство в мире Тынянова непрерывно взаимодействовали, но не сливались, не утрачивали автономности, отдельности. То одно, то другое вырывалось вперед. Наука торопила прозу — проза двигала науку. Непосредственный опыт романиста дал Тынянову возможность проверить, уточнить многие научные представления, поставить новые теоретические вопросы, которые никто прежде не ставил. Ритм тыняновской жизни был чрезвычайно напряженным, лишенным того, что называется гармонией, равновесием. Зато его духовное наследие в целом демонстрирует множество примеров гармоничного союза ученого и писателя, плодотворных результатов научного самонаблюдения, единства теории и практики.

Возьмем для примера статью Тынянова из сборника «Как мы пишем», вышедшего в 1930 году. Сборник состоял из ответов писателей на вопросы, связанные с их трудом, «тайнами мастер-

ства», творческой лабораторией и т. п. Тынянов выступает здесь именно как романист, и сама статья его построена как артистичное эссе, написанное в разговорной, образной манере, не перегруженное научной логикой. И тем не менее именно здесь Тынянов дает знаменитое определение своего основного принципа подхода к историческому материалу: «Там, где кончается документ, там я начинаю». Это определение одновременно является принципом практической работы писателя и теоретико-литературным законом. Дело не только в том, что тыняновский способ построения исторического романа — не отклоняясь от доподлинно известного, не деформируя факты, выстроить равноценный им гипотетический вымысел — оказался чрезвычайно продуктивным и до сих пор определяет основу многих полноценных произведений. Дело еще и в том, что принципиально другие способы обработки исторического материала неизбежно соотносятся с тыняновским принципом. Можно писать историческую прозу и не по-тыняновски. Можно, с одной стороны, вообще отказаться от вымысла и художественность полностью реализовать в самой манере повествования, в авторском эмоциональном отношении к изображаемым подлинным событиям. С другой стороны, возможны и смелые гиперболы, сознательная деформация факта с целью проникновения во внутренние закономерности исторического процесса. Но и то и другое пролетает по обе стороны тыняновского принципа и может оцениваться относительно него. И отказ от вымысла, и отклонение от фактических, документальных данных должны иметь веские резоны, противопоставлять тыняновскому принципу нечто равноценное, равновеликое по художественной энергии. Иными словами, тыняновская формула — это равнодействующая самых разных художественных систем исторической прозы, отечественной и мировой.

Таким образом, формулируя свою индивидуальную творческую концепцию исторической прозы, Тынянов не затеняет другие возможные творческие концепции, а, наоборот, высвечивает весь набор возможностей, стоящих перед историческим прозаиком. Редкое совпадение субъективного и объективного, личного и всеобщего! Когда Тынянов в этой статье иронизирует над штампами исторической прозы, он схватывает самую суть облегченного подхода к жанру, независимо от времени написания. Когда он советует историческим прозаикам не доверять документу, а стремиться «продырявить» его, то совет этот — не субъективная вкусовая установка, а достаточно объективный критерий оценки исторической прозы. Документ может быть ложным свидетельством и поэтому всегда нуждается в проверке либо другими документальными данными, либо — при отсутствии их — экспериментальным вымыслом. Писатель, пошедший на поводу у письменно закрепленной лжи, не сумевший «продырявить» документ, неизбежно проигрывает — и в смысле достоверности, и в смысле художественной энергии. Другого мнения здесь быть не может. Так Тынянов-художник не мешает Тынянову-ученому, а, наоборот, — помогает ему в доказательстве объективной закономерности.

Но, говоря о взаимоотношениях Тынянова-ученого и Тынянова-писателя, недостаточно иметь в виду только тыняновскую историческую прозу. Потенциальный диапазон писательского таланта Тынянова был широк и тяготел к универсализму. Эпиграммы, экспромты Тынянова, его поэтические переводы говорят о том, что стихотворный язык был для него таким же органичным способом высказывания, как и язык прозаический. В рамках прозы Тынянов пробовал такие крайние ее масштабы, как подробнейший роман (незавершенность «Пушкина» не мешает видеть огромность его эпического «замаха») — и миниатюрная новелла. Не чужда была Тынянову и стихия драматургии, о чем свидетельствуют глубоко «мизансценированные» диалоги его романов, острое ощущение игровых, театральных ситуаций в жизни (на стихии игры замешены сюжеты «Подпоручика Киже» и «Малолетнего Витушишникова»). Тынянова творчески интересовали все жанры литературы — от древнейших до создававшихся на его глазах, таких, как киносценарий, неожиданно сочетающий черты прозы, поэзии и драмы. Для Тынянова не было в литературе ничего неинтересного, отвергнутого раз и навсегда. Писатели склонны к противопоставлению «мое» и «не мое», иначе говоря — нужного и ненужного для непосредственной творческой работы. По самому своему темпераменту Тынянов был чужд узкоцеховых взглядов. «Мое» — это была для него вся литература, весь объем этого понятия, все возможности литературы — реализованные и потенциальные.

Соизмеримость писательской личности Тынянова со всем объемом понятия «литература» обеспечивалась, помимо энциклопедической полноты его творческих интересов, еще и бурной стремительностью краткого по времени, но в высшей степени напряженного и богатого поворотами писательского пути Тынянова. Блок говорил однажды о значении «чувства пути» для подлинного художника. Тыняновское чувство собственного пути было настолько острым, что оно давало ему возможность через сравнение со своей судьбой понимать и то чувство пути, которое руководило, например, Пушкиным, которое двигало великую русскую литературу в целом.

Вчитаемся в финал статьи «Пушкин», где в афористической манере, близкой к стилистике пушкинских статей и заметок, обобщена тыняновская концепция творческого пути Пушкина: «Бесполезны догадки о том, что делал бы Пушкин, если бы в 1837 г. не был убит. Литературная эволюция, проделанная им, была катастрофической по силе и быстроте. Литературная его форма перерастала свою функцию, и новая функция изменяла форму. К концу литературной деятельности Пушкин вводил в круг литературы ряды внелитературные (наука и журналистика), ибо для него были узки функции замкнутого литературного ряда. Он перерастал их».

Примечательно здесь слово «катастрофической». В нем соединены два значения — стремительности и драматизма, близкого к трагизму. Высокого драматизма, высокого трагизма многогранной

личности, постоянно перерастающей себя и свои прежние интересы, подвергающейся сильнейшим испытаниям. Тынянову это ощущение «катастрофичности» было знакомо не понаслышке. Его путь как ученого и как писателя складывался из стремительных рывков. Такое постоянное движение вперед сопряжено с множеством быстро совершаемых выборов, когда предпочтение, отдаваемое одной мысли, одной теме, одному замыслу — пусть предпочтение верное и безошибочное, — сопровождается беспощадным отбрасыванием мыслей, аспектов, сюжетов, по-своему интересных и значительных. Но не будь этого драматизма творческой судьбы, не было бы у Тынянова и такого понимания пушкинского пути, пути, пройденного русской литературой.

Литературоведение — наука особого рода. Отношения этой науки со своим предметом несколько иные, чем у других наук. Мысль литературоведа может быть выражена не иначе как словом, а слово является первоэлементом и самой литературы. Это, с одной стороны, помогает исследователю литературы сблизиться с предметом изучения, с другой стороны — создает специфические трудности, поскольку научное познание требует не только приближения к изучаемому материалу, но и отдаления от него, абстрагирования. Слово литературоведа неизбежно обладает многозначностью, метафоричностью (попытки создания однозначного, сугубо научного метаязыка описания литературы до сих пор приводили лишь к производству новых метафор; терминологическая строгость неизменно подрывалась неточностями употребления, разногласиями в трактовках терминов). И дело здесь, очевидно, не только в терминологии, но и в том, что наука о литературе с необходимостью включает в себя художественные приемы познания и исследования, что всякое литературоведческое суждение таит в себе неистребимую долю образности, метафоричности.

Из этого вовсе не следует, однако, что в литературоведении не существует объективных критериев истины, способов проверки различных утверждений. Теоретико-литературные высказывания, концепции, модели могут быть сопоставлены друг с другом, и при этом обнаруживается, что из двух объяснений одного и того же предмета более верным будет то, что менее метафорично, а значит, более близко к однозначности, к строгой научности. Стремление к «красивым» суждениям неизбежно ведет исследователя к бесплодному манипулированию словами.

Этот принцип лежит в основе самого прогресса литературоведческой мысли, ее движения во времени. Сочетание научных и художественных приемов исследования, присущее литературоведению по природе, становится плодотворным только в том случае, когда научность подчиняет себе художественные элементы. В противном случае художественность оборачивается дешевым беллетризмом, мешающим движению мысли, а то и самому процессу ее зарождения. Черты писательства в сознании литературоведа помогают ему работать, если они используются как средство по-

знания; возведенные же в цель, они начинают неминуемо мешать исследованию.

«Должна была произойти величайшая из всех революций, чтобы пропасть между наукой и литературой исчезла», — писал Тынянов в «Автобиографии». Однако к преодолению этой пропасти он шел в начале своего пути не через сближение, а через противопоставление их. И это была плодотворная установка, постепенно готовившая Тынянова к синтезу науки и литературы и оберегавшая его от механического, эклектического их соединения.

Тынянов начал заниматься литературоведением в ситуации, когда у этой науки, по существу, не было собственного языка, более или менее разработанной терминологии. Культурно-историческая школа, занимавшая в ту пору господствующее положение, несла в себе значительные элементы беллетризма, поскольку сами способы описания литературы были приблизительны, расплывчаты. Индивидуальные различия между произведениями, писателями, стилями были несущественны. Изучалось, описывалось «все», это неизбежно вело к утрате разницы между главным и второстепенным, между законом и явлением. Язык культурно-исторической школы был достаточно прост, но неясно было, о чем на этом языке говорить и с какой целью.

Тынянов и его единомышленники поставили такое множество новых вопросов, открыли такое количество новых аспектов исследования, что это неизбежно потребовало выработки новой терминологии, нового научного языка. Терминологические поиски ученых опоязовского круга вызывали высокомерные смешки, недоверие со стороны литературоведов старой ориентации. А. Горнфельд назвал терминологию опоязовцев «кружковым жаргоном»... Решительно возражая ему, Тынянов, Эйхенбаум и Томашевский писали: «Новые проблемы и понятия требуют новых слов, а хороша или плоха эта новая терминология — вопрос совсем другой»[1].

Вообще говоря, в отношении к научной терминологии существуют две вредные крайности. Одна — кокетничание новыми терминами, изобретение их без необходимости, переодевание достаточно элементарных или ранее известных положений в модные терминологические одежды. Другая крайность — сумрачное недоверие ко всякому непривычному или малоупотребительному термину, стоическая старомодность, приводящая порой ее сторонников к путанице и невнятности мысли по причине бедности самих способов терминологического закрепления мыслей и наблюдений.

Тынянов, как никто, был свободен от обеих крайностей. Научный язык для него всегда был средством, и только средством, хранения и развития научной мысли. Очень важна здесь та автохарактеристика, которая дается в предисловии к сборнику статей «Архаисты и новаторы». Вчитаемся в нее подробнее, поскольку

---

[1] Цит. по комментарию к кн.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М. 1977. С. 571.

это, по существу, ответ на вопрос, как читать и понимать научную прозу Тынянова:

«Когда я перечитал свою книгу, мне захотелось снова написать все статьи, здесь написанные, написать иначе...»

Примечательное признание! Это в Тынянове говорит писатель, ощущающий множество вариантов словесного претворения мысли и готовый до бесконечности трудиться в поисках варианта оптимального, наиболее выразительного. Однако импульс этот преодолевается другим, равным по силе, и притом более властным:

«Но потом я увидел, что тогда получилась бы другая книга. Собственно говоря, всякая статья пишется для того, чтобы нечто выяснить; когда же нечто выяснено, статья отменяется этим самым и кажется неудовлетворительной».

Здесь сформулирована научная этика Тынянова (не «этика ученого», связанная с поведением относительно других ученых, — это дело иное, а этика науки как таковой). Познание — единственная стратегия науки: нет иной цели, кроме как «нечто выяснить». После этого добытое знание не принадлежит автору, оно сливается с общим капиталом науки. «Статья отменяется» — это, конечно, преувеличение, но оно четко формулирует суть убеждения: другим еще предстоит разбираться в статье, но автор для себя ее обязан «отменить», чтобы идти дальше. Переписывание, шлифовка научного текста могут исказить объективный ход мысли, который порою не менее ценен, чем конечные выводы. Если в искусстве содержание и форма, «что» и «как», едины, то в науке содержание мысли никогда не должно идти на уступки средствам выражения. Это положение теоретически разделяют большинство пишущих о литературе, но практически следовать ему невероятно трудно. Очень часто безупречные с виду, строгие по терминологии, академичные по тону труды незаметно для авторов обнаруживают любование собственным голосом, эффектную позу, нарочитую «образность», сумбурность или же чрезмерную приглаженность — все, что исподтишка подрывает самую суть литературоведческой концепции. Это касается не только ученых-профессионалов, но и в какой-то мере каждого читателя, стремящегося понять литературу, иметь о ней собственное мнение. Подмена мысли фразой нередко ведет к тому, что человек вольно или невольно повторяет чужие суждения, принимая их за собственные. Индивидуальное, нешаблонное читательское высказывание о литературе в известном смысле такая же редкость и ценность, как оригинальная научная мысль о ней.

Далее Тынянов говорит о «тяжеловатом и иногда даже неясном» языке некоторых своих статей, возражая при этом против обвинений в «намеренном затемнении смысла собственной речи». Сейчас, когда прошло почти шесть десятилетий, мы отчетливо видим, что «тяжеловатость» тыняновского языка соответствует реальной тяжести поднимаемых проблем, что необходимое читательское усилие в данном случае направлено не только на то, чтобы понять речь ученого, но и на то, чтобы вместе с ним понять

анализируемые закономерности и явления. Точно так же степень «неясности» иных положений честно отражает неясность представлений всей науки по тому или иному вопросу. Сегодня об иных вещах мы можем сказать, что они прояснились — и во многом благодаря некогда «неясным» тыняновским раздумьям; многие же вопросы остались не решенными и по сей день, и тыняновское слово со всей серьезностью взывает нас к новым поискам.

Тынянов отчетливо понимал, насколько откровенным, прямым и незащищенным должен быть язык впервые формулируемой мысли — в отличие от языка разъясняющего и популяризующего: «Дело в том, что язык не только передает понятия, но и является ходом их конструирования. Поэтому, напр<имер>, пересказ чужих мыслей обыкновенно яснее, чем рассказ своих. В последнем случае выручает иногда афористический ход мысли. У меня, к сожалению, этого нет; есть беспокойство в осмыслении материала».

Пожалуй, автор «Архаистов и новаторов» чересчур строг, отказывая самому себе в афористичности. Примеров емких и предельно кратких формулировок, жестких, строгих, запоминающихся, в его трудах мы находим немало. Они многократно повторяются, цитируются на многих языках мира.

«Если пародией трагедии будет комедия, то пародией комедии может быть трагедия».

«Много заказов было сделано русской литературе. Но заказывать ей бесполезно: ей закажут Индию, а она откроет Америку».

«Писать о стихах теперь почти так же трудно, как писать стихи. Писать стихи почти так же трудно, как читать их».

«...Не следует забывать, что Пушкин никогда не был пушкинистом».

«Нам нужен выход. „Вещи" же могут быть „неудачны", важно, что они приближают возможность „удач"».

«Хлебников... существовал поэтической свободой, которая была в каждом данном случае необходимостью».

Это своеобразные сгустки мыслей. Энергичное соединение нескольких мыслей в одной фразе создает не только острый интеллектуальный, но и эмоциональный эффект. Отточенность словесного выражения дает основания считать эти афористические формулы явлением художественной прозы. Почему же Тынянов достаточно скупо прибегает к таким фразам, сочетая их с длинными рассуждениями, выдержанными в безэмоциональном тоне, с рядами примеров и мотивировок? Почему художественность в его научной прозе носит фрагментарный характер, а афористические формулы выглядят редкими островами? Ведь Тынянов как автор «Кюхли» и «Смерти Вазир-Мухтара», «Подпоручика Киже» и «Малолетнего Витушишникова», «Пушкина» и «Восковой персоны» — это неустанный виртуоз, не позволяющий себе ни одного случайного, небрежного слова. Прочитав в «Пушкине» первую фразу «Маиор был скуп», мы по одному только слову «маиор», где современное «й» иронически заменено на архаичное «и», улавливаем и тон повествования, и авторское отношение к самому «маиору» —

Сергею Львовичу Пушкину. Мы сразу догадываемся, что одно из важных действующих лиц романа — русский язык в его неизменных чертах и его двувековом развитии. А фраза, открывающая «Смерть Вазир-Мухтара»! Это целый спектакль, где каждое слово играет четкую роль сообразно со стройным замыслом автора-режиссера. Словом, проблем с выделкой фразы у Тынянова не было. В научных и в критических работах он сознательно стремился к своеобразному двуязычию, к сочетанию высказываний разной степени сконцентрированности, разной степени отточенности — соответственно той реальной степени точности, которой достигала его мысль о данной проблеме или данном факте. Отказ от «афористического хода мысли» был продиктован внутренней необходимостью. Ясно, что Тынянов-писатель владел риторической техникой достаточно для того, чтобы искусно обрубить концы недодуманных мыслей и замаскировать эти обрывы единством интонации. Для Тынянова-ученого, однако, важнее было сохранить интимный ход мысли во всей его наготе, передать нам и свои прозрения, и свои нерешенные проблемы, свои трудности.

С этой точки зрения любопытно сравнить научный стиль Тынянова со стилем Шкловского (не исключено, что само выражение «афористический ход мысли» возникло у Тынянова в связи с ярким и неповторимым почерком своего друга и единомышленника).

Шкловский с необыкновенной отчетливостью сформулировал свои основные теоретические постулаты в самом начале своего научного пути, причем сочетание строгой научной терминологии и образно-метафорических уподоблений в его стиле было поразительно монолитным: мало кому удавалось достигнуть такой эмоциональности в строгом научном рассуждении, такой познавательной насыщенности образно-композиционных элементов научного текста. Попытки подражать Шкловскому неизменно оборачивались эпигонством, еще менее убедительны попытки «обойти» Шкловского, «превзойти» его в художественности: встречающиеся в современной критике попытки эссеистической раскованности в объективном сравнении с произведениями Шкловского выглядят очень скромно, поскольку не обеспечены аналогичной теоретической, познавательной глубиной.

Но странное дело: именно монолитность стиля Шкловского обернулась препятствием к правильному пониманию его идей. Афоризмы Шкловского повторяли — кто с безотчетным восторгом, кто с осуждением, но не переводили их на свой язык, — между тем как именно такой перевод был условием усвоения летучей мысли ученого-писателя. Ощущая это, Шкловский форсировал в дальнейшем своем творчестве образно-композиционную, художественную энергию, — в то время как путь Тынянова отмечен постепенным освобождением от художественных элементов, тяготением к однозначности выражения. Что же получилось? Работы Шкловского стали фрагментарно понятнее кругу литераторов и

даже вышли к широкому читателю. Афоризмы Шкловского постоянно цитируются, книги его стали для литературоведов и критиков, пользуясь выражением критика прошлого столетия, «рудником эпиграфов». Однако целостный научно-концептуальный смысл научно-художественных произведений Шкловского 50—80-х годов оказался чересчур «спрятанным» для его коллег, для специалистов по теории и истории литературы. Такие книги, как «Повести о прозе», «Тетива, или О несходстве сходного», «Энергия заблуждения. Книга о сюжете», нуждаются в переводе... на язык менее художественный, более приближенный к абстрактно-логическому ряду. Литературоведам еще предстоит написать к этим книгам комментарии, где энергичные образно-композиционные «сцепления» мыслей будут «расцеплены» и интерпретированы спокойно и бесстрастно.

Не будем спешить с оценочными приговорами и решать, чья стилевая установка — Тынянова или Шкловского — плодотворнее. Это подспудный спор, обращенный в далекое будущее. Обратим только внимание на то, что всякий литературоведческий текст, содержащий новую и глубокую мысль, труден для восприятия — как восприятия читателя, далекого от цеховых проблем науки, так и восприятия специалистов, которым приходится перестраивать свои привычные представления, принимать чужую мысль или оспоривать ее. «Легко читается» — значит что-то не в порядке: либо в статье или книге нет новой мысли, либо она не замечена читателем. А язык литературоведения остается во всех случаях средством передачи научной мысли. И у каждого типа языка, терминологичного или образно-метафорического, свои сильные и слабые стороны. Выход у читателя один — переводить на свой собственный язык как можно точнее.

Здесь надо учитывать роль научной метафоры, уметь извлекать из нее научность. Метафоры Шкловского обладают большой эмоциональной заразительностью, но не всегда располагают читателя к расшифровке. Вот, к примеру, в предисловии к книге «О теории прозы» (1929) он так поясняет свою методологию: «Если провести заводскую параллель, то я интересуюсь не положением мирового хлопчатобумажного рынка, не политикой трестов, а только номерами пряжи и способами ее ткать». Сказано настолько экспрессивно, что как-то и не тянет переводить эти выражения на язык терминологический, искать научные эквиваленты для «хлопчатобумажного рынка» и «номеров пряжи». Блеск остроумия, помимо авторской воли, слегка слепит читателя.

Метафоры же Тынянова требуют от читателя активного восприятия, немедленного перевода. Так, в статье «Литературный факт» сформулирована важная закономерность исторического развития литературы, прочно связанная с внутренним строем, поэтикой каждого произведения, творчества писателя в целом, сущностью того или иного приема. Тынянов сначала дает эту закономерность в строго научном виде: «Конструктивный принцип, проводимый на одной какой-либо области, стремится расшириться,

распространиться на возможно более широкие области». Чуть дальше в статье следуют конкретные примеры, демонстрирующие эту закономерность. Берутся, в частности, такие наглядные случаи конструктивного принципа, как эпитет и юмор. Эпитет стремится к переходу на новые определяемые слова: если сегодня есть у поэтов «золотое солнце», «золотые волосы», то завтра будут и «золотое небо», и «золотая земля», и «золотая кровь». Юмор же переходит, как свидетельствует поэзия Гейне например, от более узких тем к более широким. Чтобы прочертить эту мысль еще более резко, Тынянов прямо вслед за своей научной формулировкой дает ее метафорический эквивалент: «Это можно назвать „империализмом" конструктивного принципа. Этот империализм, это стремление к захвату наиболее широкой области можно проследить на любом участке...» Слово «империализм» само по себе вызывает негативные ассоциации, это «плохое» слово. Но именно оно годится для эффекта наглядности, для жесткого вхождения мысли в сознание читателя. Настоящая новая мысль, вообще говоря, своим приходом вызывает нередко ощущение не столько радостное, сколько тревожное: ведь она требует перестройки всей системы наших представлений, нарушает сложившийся уют духовной жизни. Так и «плохое» слово «империализм» помогает усвоить новую мысль Тынянова, причем само слово, сам вещно-буквальный смысл метафоры, как бы сгорает в сознании читателя, не вызывая желания повторять эту метафору, цитировать ее. Остается — понимание.

Данный пример показателен и как общая модель тыняновского способа разъяснения мысли. Перед нами проходят: 1) сама мысль в предельно абстрагированном, логически однозначном виде; 2) образно-метафорический эквивалент этой мысли; 3) конкретные примеры явлений, подтверждающих сформулированную закономерность. Эти три слоя научного повествования могут присутствовать в разных пропорциях, но границы между ними никогда не утрачиваются. От читателя требуется здесь умение правильно распределять свои усилия в освоении текста, различать главное и второстепенное, закон и явление, мысль и способы ее подачи. Четкая разграниченность трех указанных «слоев» в тыняновских текстах — главная гарантия их потенциальной ясности. Тынянов сам «переводит» свою мысль с терминологичного языка на образный — и читатель может продолжить эту работу, переведя мысль на язык образов, привычных для его индивидуального сознания. Тынянов не скупится на примеры — и читатель имеет возможность продолжить ряд примеров из числа известных ему литературных явлений, чтобы таким образом проверить и тыняновские положения, и свое их понимание.

Одно можно сказать с абсолютной уверенностью: «непереводимых», недоступных пониманию и проверке суждений у Тынянова нет.

С учетом этого принципа должен подходить читатель и к самому языку тыняновских трудов, не пугаясь «непонятных» слов,

не попадая в рабскую зависимость от тыняновской терминологии, в общем, — сосредоточиваясь в первую очередь на внутренней сути слов и выражений, а не на их внешнем облике. Язык Тынянова полностью отражает основной принцип его литературоведческой работы — союз научности и художественности при руководящей роли научного познания. Прежде всего, этот язык многосоставен, широк и открыт, разомкнут в другие языки и системы. У Тынянова нет никаких языковых предрассудков: любое слово — терминологическое, образное, разговорное — может войти в тыняновский текст, если оно подходит для точной формулировки и разъяснения мысли. Эта многослойность лексики обусловлена ориентацией на читателя самого разнообразного. Своими собеседниками Тынянов видел и кружок ближайших единомышленников, и более широкий научный круг литературоведов иных взглядов и традиций, и, наконец, так называемых «непосвященных» (чтобы читать Тынянова, не обязательно уже быть специалистом; можно начинать освоение теории литературы с его книг и статей — кстати, это, наверное, неплохой способ вхождения в мир литературоведения; хотя к пониманию идей Тынянова не поздно прийти на любой ступени опыта). Разные лексические пласты находятся у Тынянова во взаимоосвещающих отношениях, одно слово может быть понято через другие, соседние. Порой Тынянов прибегает к словам иноязычным: так, в «Проблеме стихотворного языка», где ведется полемика с немецкой школой «слуховой филологии», немало немецких терминов, но они все понятны в контексте книги. Пользуется Тынянов и греческими, латинскими терминами, либо восходящими к античности (и очень точными, конкретными, прочно связанными с практикой искусства), либо принадлежащими к позднейшей международной филологической терминологии. При этом, надо заметить, Тынянов совершенно свободен от склонности к бравированию иноязычностью, к переименованию «причинно-временных» отношений в «каузально-темпоральные» или еще чего-нибудь в этом роде. Он просто свободно и естественно оперирует международным лексическим фондом. Так, в «Проблеме стихотворного языка», о которой речь у нас пойдет дальше, он вводит новую терминологическую категорию — «теснота стихового ряда», — построенную на доходчивой русской метафоре. Когда же не находится такого русского слова, чтобы оно не вызывало побочных ассоциаций, Тынянов прибегает к латинским основам и производит термины «сукцессивность» и «симультанность», придавая им свое, конкретное значение. Это обычный для науки путь: греческим или латинским словом-термином локализовать, ограничить новое научное понятие, освободить его от связей с другими, нетерминологическими словами. И тут, может быть, читатели, не знающие латыни, будут даже счастливее в освоении тыняновской мысли, чем те, кто ощущают этимологию «сукцессивности» и «симультанности», этимологию, в данном случае лишь сбивающую с толку. Меньше надо рефлексии по поводу терминов и побольше — по поводу понятий и явлений, ими обозначаемых!

Не случайно Тынянов, разработавший такое большое количество новых литературоведческих понятий и категорий, не изобрел, по существу, ни одного научного неологизма. Ему было чуждо чувство собственности на научные термины, как и на научные идеи: пусть их заберут себе другие, сформулируют иными словами — лишь бы правильно усвоили, эффективно использовали, применили в бесконечном деле познания литературы!

Следуя знаменитому принципу Декарта: «Разъясняйте значения слов, и вы избавите мир от половины заблуждений», Тынянов нередко разъяснял читателям, в каком значении употребляет он такие слова, как «функция», «установка», «мотивировка». Конечно, в подробной экспликации нуждается еще целый ряд опорных терминов научной работы Тынянова. Но поскольку корить Тынянова за то, что он не успел это сделать, неразумно, то эта забота ложится на наследников тыняновской научной традиции. Многое здесь уже сделано. Так, в комментарии М. О. Чудаковой, Е. А. Тоддеса и А. П. Чудакова к книге избранных трудов Тынянова «Поэтика. История литературы. Кино» (М., 1977), в «Хрестоматии по теоретическому литературоведению», составленной И. А. Черновым (Тарту, 1976), целый ряд тыняновских терминов осмыслен с учетом всего контекста поисков ученого, в наглядном сопоставлении с употреблением этих же терминов другими крупными литературоведами 20-х годов. Примеры эти свидетельствуют, что сам процесс такого разъяснения тыняновских категорий — занятие отнюдь не тягостное, а увлекательное, творческое, движущее научную мысль, способствующее более глубокому пониманию не только тыняновского наследия, но и литературы как таковой.

Будучи художником и ученым ярко выраженного новаторского склада, Тынянов вместе с тем в области терминологии оставался традиционалистом. Он не стремился переименовать то, что уже было однажды названо. Особенно бережно относился он к терминам, обозначающим не абстрактные понятия (такие термины всегда дискуссионны), а конкретные явления литературной реальности, к терминам, рожденным не наукой, а самой художественной практикой. Такими терминами были для него, в частности, наименования жанров. С предельной твердостью отстаивая мысль об изменчивости жанра, его непрерывном эволюционировании (таковы, например, суждения ученого о поэме), Тынянов не пытался узурпировать у литературы права на «самоназвание» жанров: заметим, что наиболее бесплодными всегда были попытки ученых и критиков изобретать всякого рода сложные наименования с множеством эпитетов и дефисов. Здесь сказалось чутье и такт Тынянова-писателя: как ученый он был свободен от беллетристических амбиций.

Кстати, «самородные», непридуманные термины нередко наталкивали Тынянова на интересные и перспективные обобщения. Так, он пишет Шкловскому весной 1927 года: «Я докопался до жанрового определения „рассказа" в 20—50-е годы. „Рассказом", оказывается, называется жанр, где непременно был рассказчик». Это и некоторые другие беглые высказывания намечают концепцию рус-

ского рассказа как специфической национальной жанровой формы, отличной от западной новеллы с преобладанием фабульного начала. Остро ощущал Тынянов и этимологическую глубину иноязычных традиционных терминов. Его выражение «стиховой ряд» — это обновление смысла, заложенного в самом греческом слове «стихос», означающем «ряд».

Тынянов всегда был готов продлить жизнь старого термина, а новый термин продвинуть в прошлое. Это было не эффектным внешним приемом, а одним из средств установить «связь времен», наметить переклички между эпохами. Так, говоря о Маяковском и Есенине, Тынянов видит здесь борьбу оды (Маяковский) с элегией (Есенин). А применительно к XVIII и XIX векам Тынянов говорит о «функциях», о «доминанте», и это звучит вполне естественно.

Молодое научное направление всегда нуждается в некотором рабочем жаргоне, в отказе от старой терминологии и в выработке собственной. Но по мере обретения зрелости, ясности представлений и гибкости мысли терминологическая изоляция и ревностная защита своего научного словаря становится излишней. Тынянов, не склоняясь к идейно-научным компромиссам, в пору своей зрелости охотно шел на уступки терминологического характера — в интересах научной истины. Так, он готов был свой термин «деформация», шокировавший коллег этимологическим смыслом, заменить на «трансформацию». Написанные Тыняновым совместно с Р. Якобсоном в 1928 году тезисы «Проблемы изучения языка и литературы» проникнуты страстным стремлением объединить лучшее в отечественном литературоведении по принципу глубины и системности мышления, а не по принципу терминологических модных вкусов, «по уму», а не «по одежке». Недаром там говорится о необходимости отмежевания от «методологической ветоши в обертке новой терминологии», от «схоластического „формализма", подменяющего анализ терминологией и каталогизацией явлений».

Теоретический термин (в отличие от терминов «самородных») был для Тынянова инструментом познания литературы, своего рода резцом для обтачивания конкретно-исторического материала. Использованный резец он готов был выбросить, заменить другим. При этом старое и новое в тыняновской терминологии не соседствовало, не путалось. Тынянов тщательно избегал терминологической синонимии. Этому способствовала «неслиянность» писателя и ученого в его сознании. Для писателя умение «переименовывать», продлевать синонимические ряды — одно из важнейших. Для ученого столь же важно умение отождествлять сущности, не называть одни и те же предметы разными словами. Тыняновское отношение к терминологии соответствует знаменитому принципу «бритвы Оккама»: «Сущности не следует умножать без необходимости». Скрытый беллетризм в литературоведении — штука коварная. Он прокрадывается в книги и статьи, выдержанные, казалось бы, в строгой терминологической манере, и подрывает

изнутри выстраиваемые авторами рассуждения. Так, с шестидесятых годов в язык литературоведения широким потоком хлынула семиотическая терминология, чуть позднее и менее широким потоком — терминология социологическая и культурологическая. Использование ее носило разный характер. Те ученые, которые употребляли ее как одно из средств научного анализа, извлекли таким способом некоторые позитивные результаты. Однако в литературоведении, так сказать, массовом (то есть лишенном индивидуальной, личностной позиции исследователя) мы постоянно наблюдаем упоенные терминологические игры, когда в потоке эклектически соединяемых мудреных словечек теряется нить мысли. Одни и те же реалии называются множеством терминологических синонимов, и движение мысли подменяется процессом переименования.

Взаимоотношения тыняновских ключевых понятий всегда были системны, хотя в самой системности всегда оставался «зазор» для включения новых аспектов, оставались внутренние противоречия для преодоления в будущем. Тыняновская научная система разомкнута в реальность литературы, и это обеспечено было «нераздельностью» ученого и писателя — при всей их необходимой «неслиянности». Долговечность тыняновских утверждений и обобщений обусловлена и постоянным стремлением Тынянова к построению литературоведения как самостоятельной науки, и никогда не утрачиваемой связью с предметом этой науки — литературой. Такая двойная системность — счастливое следствие уникального таланта.

Наш долгий разговор о терминологии литературоведения и тыняновском отношении к этому вопросу адресован отнюдь не только специалистам. Он имеет прямое отношение к повседневному духовному опыту каждого человека, в жизни которого художественная литература занимает какое-нибудь место. Ведь каждый читатель, в сущности, занимается делом близким к литературоведению и критике: он тоже исследует произведение, оценивает его, высказывает свои суждения о нем. В таких суждениях тоже соединяются элементы образные и абстрактно-логические. Чтобы быть настоящим читателем, надо уметь посмотреть на свои суждения со стороны, уметь отличать мысли от слов, свои мысли и оценки от чужих.

Мы говорили до сих пор о том, как в Тынянове-человеке были соединены Тынянов-ученый и Тынянов-писатель. Сюда, само собой, органично входит и разговор о Тынянове-читателе. Читателе высшей квалификации, умевшем прочитать в произведении именно то, что отличает его от других произведений, в творчестве писателя — то, что отличает его от всех других писателей, в литературе — то, что отличает ее от всего остального в мире.

Тынянов не был узким специалистом; областью его работы была литература как таковая, во всем объеме этого понятия. Это делает опыт Тынянова по-своему близким опыту так называемого «рядового», «массового» читателя.

Т. Хмельницкая сравнила Тынянова с Эйнштейном. Развивая это сравнение, можно заметить, что идеи Эйнштейна, доступные в полном своем объеме очень немногим людям, вместе с тем в своей принципиальной сути стали достоянием всеобщим. Возникает парадоксальная ситуация. Теория относительности Эйнштейна сложнее, чем какая-нибудь узкоспециализированная проблема, разрабатываемая рядовым физиком. Но вместе с тем работа узкого специалиста понятна только таким же узким специалистам, а формула Эйнштейна $e = mc^2$ известна каждому школьнику.

Научные идеи Тынянова не менее сложны, и пока их по-настоящему понимают очень немногие. Но универсальный масштаб делает их нужнее и ближе читателю, чем более «простые» идеи узких специалистов литературоведения.

Теоретическая и историческая концепция литературы, разработанная Тыняновым, — это ключ к пониманию литературы и ее истории. Ключ, который можно и должно вручить читателям. Для этого нужен долгий разговор, нужен некоторый «перевод» тыняновских трудов на язык современного читательского сознания. Перевод не с целью упрощения, а с целью выделения главного. Приглашая читателя к такому разговору, хочется подчеркнуть, что тыняновская наука требует для своего постижения всех духовных сил читателя, всего его духовного опыта.

ГЕНЕРАЛЬНАЯ ИДЕЯ

Путь Тынянова-ученого отмечен сочетанием широты интересов и стремительности движения мысли. М. О. Чудакова, Е. А. Тоддес и А. П. Чудаков выделили четыре периода научной работы Тынянова: 1) 1912—1919; 2) 1919—1924; 3) 1924—1929; 4) 1929—1943. В каждом из этих периодов можно увидеть движение, так сказать, относительно двух координат. Это, во-первых, смена научных тем, тяготение к универсальности и энциклопедизму, к проверке идей теоретических на разнообразном историческом материале. Во-вторых, это внутреннее саморазвитие общей концепции литературы. Два начала, два импульса поддерживали и торопили друг друга. Их диалектическое взаимодействие и обусловило гармоничный синтез конкретного историзма и активного теоретического пафоса, составляющий главное своеобразие научного творчества Тынянова.

«Блажен, кто смолоду был молод, блажен, кто вовремя созрел», — эти многократно цитированные слова Пушкина (естественно, освободив их от иронического оттенка) хочется применить к первому периоду исследовательской биографии Тынянова. Еще будучи гимназистом, он попробовал себя как критик-эссеист, склонный к глобально-философским размышлениям на материале литературы: приведенное в этой книге гимназическое сочинение «Жизнь хороша, когда мы в ней — необходимое звено» красноречиво о том свидетельствует. По жанру и стилю юношеское твор-

чество Тынянова перекликается со статьями Иннокентия Анненского, Бальмонта, Андрея Белого, Блока. Быть может, здесь есть и неосознанное подражание этим мастерам, подражание, вполне оправданное возрастом автора и не отменяющее того ощущения индивидуальной интонации, которое присутствует в этом, самом раннем из дошедших до нас критико-литературоведческих текстов Тынянова. То, что Тынянов-гимназист успел побыть критиком-символистом, было весьма своевременно и плодотворно для его будущего развития. Он взял из символистской культуры ее лучшие и самые живые стороны: отважную готовность к энергичным раздумьям на «вечные» темы, острое ощущение бесконечности мира и бесконечности познания, стремление к «музыкальному» синтезу мысли и чувства, вечного и сиюминутного, смысла и звучания слова. Ну и конечно, присущее русскому символизму предощущение «бури и встряски», неизбежности обновления жизни и литературы. Русский символизм дал быстрые и разнообразные эволюционные всходы, у него была, говоря словами Пастернака о Брюсове, «широко разбежавшаяся участь», причем множество возникших вслед за ним литературных школ осознавало в большей степени отталкивание от символизма, чем преемственность по отношению к нему. Тынянов успел ощутить этот процесс не со стороны, а «изнутри», не только ретроспективно, но и чувством современника. Это ощущение, аналитически преобразованное, думается, во многом стимулировало научные поиски молодого Тынянова, завершившиеся крупным открытием, о котором речь у нас впереди.

Символистская и постсимволистская культура обладала и единым взглядом на русскую литературу XIX века, тяготея к общему романтическому «знаменателю» (под таким углом зрения были прочитаны в начале XX века Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Достоевский). Наконец, символизм с его духом «всемирности» был весьма «интернационален», искал и находил своих духовных братьев в зарубежной культуре как ближайшей по времени (Ибсен, Гамсун, Метерлинк, Верхарн), так и в более отдаленной хронологически (По, Гейне, Гофман, Шекспир). И это прочитывается в гимназическом сочинении Тынянова. Присмотримся к одной только фразе: «Пора также понять, что их жизнь, несмотря на муки Гамлета, на согбенную голову Гейне, на седины Рудина и самоубийство Нагеля, — их жизнь — удел немногих по тому высшему счастью, которое она таит в безумии грез, являющихся только их достоянием, и огне вдохновения, только им доступного». Вымышленный Гамлет и реальный Гейне, столь непохожие друг на друга, тургеневский Рудин и гамсуновский Нагель — все они оказываются разными ликами единой мировой души, разными именами единого характера мечтателя, творца, избранника. Тяга к обобщениям, к установлению связей между внешне отдаленными явлениями навсегда сохранилась с тех пор в мышлении Тынянова.

Но такая нерасчлененность образного и логического суждения,

плавность переходов от мысли к мысли, от мысли к эмоции была присуща Тынянову только в ранней юности. Вскоре она сменилась духом анализа, самокритического отношения к своим ощущениям и утверждениям. Это был правильный ход развития: от страстного монолога, от желания высказать всю совокупность своих мыслей и чувств, от готовности говорить со всеми обо всем сразу — к четкому уяснению своей отдельной позиции в мире идей, к строгому и ответственному обращению со словом.

Умение отличать мысли от слов и словечек, четко формулировать свои конкретные предложения и гипотезы, разъяснять их собеседнику, а не маскироваться красивой фразеологией — вот условия зрелости, «взрослости» филолога. Тынянов вскоре достиг ее. Заметим, что с самого начала тыняновского пути развитие его мышления оказалось сориентированным на движение от смутных образов к отчетливым суждениям, от нерасчлененных метафор и символов к потенциально проверяемым гипотезам. Биографическое развитие научной личности Тынянова совпало по своей направленности с объективным ходом прогресса литературоведческой мысли. От образа к мысли, а не наоборот — единственно верный вектор движения, независимо от конкретного смысла обсуждаемых вопросов. Противоположный ход развития личности ученого ведет либо к бесплодному повторению чужих и общеизвестных мыслей, либо к топтанию на месте в узких пределах своих излюбленных слов и выражений. Опыт литературоведения и критики знает немало случаев, когда установка на эссеистическую раскованность, на самоцельную разговорность стиля приводила к запоздалым проявлениям «юношеского» стиля, заставляла вспомнить пушкинскую сентенцию: «Смешон и ветреный старик, смешон и юноша степенный».

Счастливым для научной судьбы Тынянова оказалось и то, что его студенческие годы прошли под знаком культурно-исторической школы. Прежде всего потому, что это было наилучшей школой, наилучшей учебой. Культурно-историческая традиция не навязывала никаких жестких теоретических постулатов (оставляя своим юным последователям возможность вынашивать новые, собственные теоретические идеи), требуя прежде всего уважения к фактам и знания, знания как можно большего числа фактов, связанных с литературой. В этом отношении для ученого не может быть «обязательной программы» и материала необязательного. Вскоре по окончании университета Тынянов задумался над самой природой литературного факта, над вопросом о его границах. Но такой вопрос мог поставить только молодой ученый, обладавший огромным запасом фактических знаний, постепенно пополнявший этот запас, независимо от того, нужен ему данный факт для ближайшей работы или не нужен.

От Венгерова, от культурно-исторической школы Тынянов перенял замечательный максимализм знания, при котором суждения о том, что чего-то «знать не надо» или «можно не знать», просто невозможны. Все тексты произведений, все биографические факты,

данные смежных наук, историю не только политическую, но и бытовую, все, что написано о литературе твоими коллегами, — все это надо знать обязательно, и никаких поблажек, никаких исключений здесь быть не может.

Задержимся мыслью на этой проблеме, которая с течением времени и по мере неуклонного роста научной и культурной информации становится все острее: она ведь имеет прямое отношение к жизни и работе многих из читателей этой книги, независимо от профессии. С тем, что надо знать всё, обычно не спорят, но в глубине души все чувствуют: «всё» — это красивая гипербола, «всего» знать просто невозможно. К тому же сегодня деятельность ученого, специалиста оценивается не по тому, какой запас знаний он носит в своей памяти, а по тому, что он при помощи этих знаний сделал практически.

Опыт Тынянова дает нам ответ на этот непростой, порою болезненный для культуры вопрос. Требование знать «все» адресуется не автору научного (или критического) текста на ту или иную тему, а, так сказать, самому тексту, который должен быть по своему концептуальному содержанию точно сориентирован относительно всего множества фактов, известных и неизвестных автору, научному миру в целом. Научный текст должен быть готов выдержать испытание фактом. А это зависит уже не только от эрудиции автора, но и от содержательной ценности авторской мысли. Вновь обнаруживаемые факты могут решительно перечеркнуть концепцию поверхностную. Подлинная же научная мысль при столкновении с новыми фактами уточняется и обогащается. Именно это имел в виду Тынянов, когда в парадоксальном суждении формулировал соотношение фактических наблюдений и концептуальных обобщений в науке, о чем свидетельствует следующая запись Л. Я. Гинзбург: «Тынянов говорил, что бывают исследования, которые при правильном наблюдении фактов приводят к неправильным результатам, — и бывают такие, которые при неправильном наблюдении фактов приводит к правильным результатам» [1].

Полнота знания, по Тынянову, — это не цель, а средство научной работы. С первых шагов своих в науке он избегал самоцельной демонстрации своих знаний и фактических наблюдений. Он не занимался пассивным собиранием «материалов для исследования», а тут же, немедленно, к этому исследованию переходил. Каждый факт, который сообщает в своих работах Тынянов, неразрывно связан с каким-то теоретическим обобщением, с постановкой серьезного и нового вопроса или с ответом на общезначимый и общеинтересный вопрос. Во многих статьях зрелого периода, статьях, с виду узкоспециализированных и озаглавленных по своей внешней теме, содержатся целые «ансамбли» теоретических идей, единые решения или постановки множества сложнейших сверхзадач.

И такой тип движения мысли — от частного к общему, от

[1] Гинзбург Л. Я. О старом и новом: Ст. и очерки. Л., 1982. С. 351.



факта к теории — присутствует уже в студенческой работе «Литературный источник „Смерти поэта"», впервые опубликованной З. Никитиной в «Вопросах литературы» (1964, № 10) и датированной там 1913 годом. Главное фактическое наблюдение этой работы — обнаружение в тексте стихотворения Лермонтова «Смерть поэта» реминисценций из послания Жуковского «К кн. Вяземскому и В. Л. Пушкину». Тынянов цитирует параллельно фрагмент из послания Жуковского, где речь идет о трагической судьбе драматурга В. А. Озерова, — и соответствующие строки лермонтовского стихотворения. Эта параллель, кончая текстуальной перекличкой: «...Растерзали их иглы славное чело» (Жуковский) — «Но иглы тайные сурово язвили славное чело» (Лермонтов) — проведена убедительно; Тынянов приводит и необходимые косвенные свидетельства того, что Лермонтов был знаком с посланием Жуковского.

Что ж, для девятнадцатилетнего филолога неплохое маленькое открытие. В вышедшей в 1981 году «Лермонтовской энциклопедии» оно отражено двустрочным упоминанием, среди целого потока зафиксированных там реминисценций из Жуковского в произведениях Лермонтова. Необходимая частность в энциклопедическом муравейнике сведений о Лермонтове. Но молодой Тынянов ищет в найденном факте какие-то более важные смысловые грани, хочет найти в нем ответ на те основополагающие вопросы, которые его в это время занимают. Работа завершается выводом, который не столько итожит все сказанное, сколько именно выводит на новый уровень историко-литературного разговора. Это заключение является одновременно вступлением к следующим статьям — и прежде всего к статье «Достоевский и Гоголь»: «На приведенном примере, кажется, легко обосновать роль литературной традиции: крепость, цепкость ее, пробивающейся путем реминисценции даже в момент творческого экстаза, и всю незначительность ее как фактор отрицательной оценки художественного произведения».

Если соотнести это высказывание с общим пафосом статьи «Достоевский и Гоголь» (1919), то прежде всего мы заметим резкую противоположность: тут Тынянов говорит о «крепости» и «цепкости» литературной традиции, а шесть лет спустя, в своей первой опубликованной работе, с которой он блестяще вошел в русскую и мировую науку, — там он прямо начнет с отрицания традиции как «прямой линии», с утверждения решающей роли «отталкивания» от литературных предшественников. И важно увидеть эту противоположность, чтобы понять всю степень напряженности тыняновских теоретических раздумий студенческого периода. Тынянов сразу вышел на ключевой вопрос теории и истории литературы и успел еще в процессе формирования своей научной личности предложить самому себе два взаимоисключающих (на первый взгляд!) ответа на этот вопрос, пережить эти два ответа как равноправные истины.

Это важнейшее свойство большого научного таланта. Плохой ученый эклектически соединяет в своих суждениях взаимоисклю-

чающие принципы, не отдавая себе в том отчета. Средний ученый присоединяется к одной из взаимоисключающих точек зрения и уже не возвращается мыслью к тому развилку, на котором он этот выбор совершил. Большой ученый открывает сами эти развилки, распутья мысли и, совершая твердый выбор на уровне убеждения, умеет в то же время пройти мыслью по всем тем путям, которыми идут другие ученые, в том числе оппоненты и противники. Он не просто отвергает противоположную точку зрения, а постоянно имеет ее в виду, сравнивает со своею собственной и лишь тогда категорически выступает против нее, когда уже мысленно дошел сам до того тупика, к которому пока еще идет мысль его противника.

И молодой Тынянов в полной мере пережил мысль о мощной силе традиции, о том, что каждое новое произведение, хочет того его автор или нет, подвластно традиции и может быть рассмотрено в ее контексте. Но эта мысль не только противоположна мысли о новаторском «отталкивании» от традиции как стимуле литературного развития: два тезиса образуют необходимое диалектическое единство. И эта диалектичность мышления была обретена Тыняновым вовремя.

Тынянов еще тогда задумался о традиционности в плане критико-эстетической оценки произведения. Вопрос чрезвычайно важный, поскольку до сих пор на этот счет в представлениях читателей, критиков и литературоведов немало путаницы, немало противоречий отнюдь не плодотворного свойства. До сих пор многих как-то неприятно озадачивает тот факт, что выражение «гений чистой красоты» впервые употребил не Пушкин, а Жуковский. Некоторые пытаются «оправдывать» Лермонтова, утверждая, что строка «Белеет парус одинокий» не заимствована им у Бестужева-Марлинского, а сочинена заново, поскольку он не знал стихотворения своего предшественника. Тынянов сразу решил для себя: такого рода переклички естественны, они не могут быть мотивировкой «отрицательной оценки». Неважно, кто первый сказал «э», важно самостоятельное качество нового художественного высказывания, независимо от того, насколько оно внешне повторяет предшествующие.

Кстати, для чуткого филологического уха и для богатой читательской памяти (а Тынянов обладал тем и другим) во многих произведениях слышится целый хор осознанных и неосознанных реминисценций, цитат, пародийных повторов и переосмыслений. И Тынянов сразу задумался о роли, о возможных функциях подобных фактов, о том, как в них, пользуясь его же выражением, «пластуется история» — в данном случае история литературы.

То, что Тынянов начал с осознания роли традиции, весьма благотворно сказалось на всем его последующем развитии и как ученого и как писателя. Это заложило богатый и широкий фундамент знаний и представлений, на котором строилась новаторская научная концепция. Каждая новая мысль Тынянова не повисала в воздухе, не оставалась догадкой или красивой фразой, а немед-

ленно проверялась и обтачивалась разнообразнейшим материалом. Ломоносов и Державин, Жуковский и Батюшков, Пушкин и Лермонтов, Гоголь и Достоевский — все это было для молодого Тынянова не фетишизированной «классикой», запертой в книжном шкафу, а живой жизнью. Он видел, как традиции формировались, как статут традиционности постепенно приобретали в XVIII—XIX веках молодые, новаторские явления. Тынянов успел в молодые свои годы перевоплотиться в молодых же Кюхельбекера, Грибоедова, Пушкина, пережить в качестве ровесника их биографический и художественный опыт. Соотношение возрастов исследователя и исследуемого писателя — это тоже существенный аспект: ведь всякое познание включает в себя самопознание; сравнение всего со своим собственным опытом и характером — один из необходимых инструментов познания — научного и художественного. Когда литературовед приходит к осознанию ценности классики, к писанию книг и статей о классиках в более солидном возрасте, он попадает в слишком неравное положение: ведь молодыми людьми ушли из жизни и Гоголь, и Чехов, и Пушкин, не говоря уже о Лермонтове; для превосходящего их по возрасту исследователя они предстают загадочными вундеркиндами, недосягаемыми пророками. Это приводит к нетворческому «обожествлению» классики и классиков, бессодержательным восторгам, наконец — к «побиванию» писателей-современников примером классики. Пусть классика недосягаема как образец совершенства, но она ни в коем случае не должна быть недосягаемой для познания. А познать явление, стоя перед ним на коленях, невозможно: требуется хотя бы условное равенство.

Тынянов не терпел амикошонства с классиками (которое, кстати, является оборотной стороной раболепия): так, в дневниковых записях секретаря Тынянова предвоенных лет Н. В. Байковой, весьма наблюдательных с психологической точки зрения и, к великому сожалению, сохранившихся лишь в виде маленького фрагмента, зафиксировано «ворчание» Тынянова по поводу того, что биограф Висковатов назвал юного Лермонтова «мальчиком». Но еще более чуждо ему было всякое, фетишизирующее мелочи, преклонение перед великими.

Для гармоничного развития литературоведа, думается, полезно энергию молодости направить не только на производство запальчивых концепций и безоглядных трактовок и суждений, но и на овладение богатым опытом культуры. А в возрасте зрелом важно сохранить готовность воспринимать новые, свежие художественные явления и новые, необычные научные идеи более молодых коллег. Во всяком случае, из опыта Тынянова вытекает именно такой идеал развития. Традиция — литературная и научная — это не мертвый капитал, а ценность, находящаяся в обороте, вложенная в дело. Так работал Тынянов.

И еще одно очень важное представление унаследовал Тынянов от культурно-исторической школы, вынес из Венгеровского семинария: традиция не иерархична; это не только литература «гене-

ралов» (то есть классиков «первого ряда»). Писатели «второстепенные» для историка литературы — материал не менее важный и необходимый уже потому, что в реальном процессе развития литературы большое и малое тесно связаны и характер этой связи многое раскрывает в классических шедеврах; вырванные из контекста своего времени, они покрываются «хрестоматийным глянцем». «Экологический» подход к литературе был ценным принципом, унаследованным Тыняновым у Венгерова и у культурно-исторической школы в целом.

Максимализм знания, стремление к фактографической полноте распространялись у культурно-исторической школы и на прошлое литературы и на ее настоящее. Так, Венгеров не ждал, когда время отберет из числа его литературных современников тех, кто достоин увековечения. В свой «Критико-биографический словарь русских писателей и ученых от начала русской образованности до наших дней» он включал все множество имен старых и новых. Тынянов усвоил такой подход и поднял его на более высокий теоретико-эстетический уровень, не раз продемонстрировав в своих зрелых работах острое видение непрерывности историко-литературного процесса — от времен Ломоносова до «литературного сегодня».

В студенческие годы Тынянов успел перепробовать разные приемы исследования. Так, он отдал дань «биографическому» методу в своем докладе о пушкинском «Каменном госте» на Венгеровском семинаре 20 декабря 1914 года. Не случайно этому эпизоду уделили значительное внимание комментаторы издания 1977 года, справедливо соотнесшие его с последующей разработкой важнейшей для зрелого Тынянова проблемы литературного факта. В 1984 году текст этого доклада, сохранившийся в архиве Венгерова, был изложен и в важнейших своих фрагментах процитирован М. О. Чудаковой и Е. А. Тоддесом [1]. Приведенные положения доклада красноречиво свидетельствуют о том, что обращение Тынянова к биографически-генетическому подходу рельефно выявляло неистребимые черты субъективного беллетризма, присущие этому подходу по природе. С замечательной категоричностью Тынянов-студент декларирует свое положение: «Драма Дон Гуана — это драма Пушкина», «...чин светской жизни, раздосадованный этой бурной и непонятной ему жизнью, как жужжанием сверчка, все ближе простирал к нему свои каменные объятия, и Пушкин наконец задохся в них. Но Дон Гуан был счастливее: он погиб в преддверии счастья, с любимым именем на устах. Пушкин же имел достаточно времени убедиться, что ни счастья, ни разгадки его стремлений новая жизнь ему не принесла. Он не нашел своей Донны Анны».

Красивые фразы! Красивые в самом хорошем смысле этого слова. Они говорят о том, что автору доступен четкий афористич-

---

[1] Чудакова М. О., Тоддес Е. А. Тынянов в воспоминаниях современника // Тыняновский сборник: Первые Тынян. чтения. С. 96—98.

ный стиль, сочетающий строгость с эмоциональностью. Они говорят и о своеобразном, пророческом, предощущении Тыняновым своей будущей судьбы, исполненной высокого трагизма, будущей жизни «бурной и непонятной». О «Каменном госте» эти фразы, однако, говорят значительно меньше. Указание на «автобиографичность» драмы Дон Гуана мало что разъясняет в самом произведении. Не только Пушкин, но и вообще всякий большой художник непременно использует в произведении свой жизненный и духовно-эмоциональный опыт. Та или иная степень сходства с автором присутствует едва ли не в каждом литературном герое. Тыняновские суждения о драме Дон Гуана как драме Пушкина непроверяемы: они не могут быть ни окончательно опровергнуты, ни убедительно подтверждены новыми фактами или наблюдениями. Такая непроверяемость является признаком того, что суждения эти к области научных утверждений не относятся. И очень хорошо (не только для Тынянова — и для нашей науки в целом), что он от производства таких суждений в дальнейшем отказался. Охотников вести бесконечные и бесперспективные споры о том, насколько был Пушкин счастлив в последние годы своей жизни, и о том, насколько Н. Н. Гончарова могла соответствовать требованиям, предъявляемым к подлинной «Донне Анне», всегда было достаточно, и по сей день подобные диспуты продолжаются.

М. О. Чудакова и Е. А. Тоддес отмечают, что «мысль об «автобиографических чертах» в драме Тынянов высказывал и позднее», указывая на статью «Пушкин» (1928). Действительно, говоря о том, что «семантическая структура» «Маленьких трагедий» «полна современным автобиографическим материалом», Тынянов в качестве одного из аргументов приводит и свое юношеское наблюдение: «Так, могли пригодиться как материал автобиографические черты в «Каменном госте» — ссылка Пушкина» (далее следует цитата из пьесы, где Лепорелло напоминает Дон Гуану о его самовольном возвращении из ссылки в Мадрид). Но обратим внимание, во-первых, на заметное сужение самого масштаба аналогии (она теперь сведена к мотиву ссылки), во-вторых, на научную осторожность высказывания: «могли пригодиться» — это совсем не то, что «драма Дон Гуана — драма Пушкина». Тынянов говорит об автобиографичности как общем свойстве *материала,* а материал в его терминологии — это то, что подвергается переработке и качественной трансформации. Короче говоря, содержание реферата 1914 года смогло пригодиться Тынянову в 1928 году как очень скромная вспомогательная деталь. Если угодно — как мелочь, поскольку в новой, несоизмеримо более сложной системе исследования творческой биографии Пушкина, разработанной Тыняновым, материал (в том числе и собственная жизнь писателя) важен только с точки зрения его подлинно художественной функции.

Сравнение же автора с персонажем — это прием не научный, а художественный. Это именно сравнение, то есть метафорически-образное уподобление. И Тынянов от расплывчато-беллетристических уподоблений биографии и творчества изучаемого писателя

решительно шагнул в сторону беспощадного разграничения научного и художественного путей освоения писательской биографии. Заметим, что в «Смерти Вазир-Мухтара» сравнение судьбы главного героя с сюжетом «Горя от ума», постоянно цитируемого и варьируемого в романе, создает мощный художественный эффект именно потому, что в задачу автора не входило дидактически внушить читателю представление об автобиографическом характере комедии Грибоедова. В самом общем виде эта несложная мысль доступна и школьнику, она самоочевидна ввиду крайней обобщенности самой сюжетной ситуации, ее нарицательности: всякий «ум» на жизненных путях в той или иной степени постигает «горе» — и автор произведения на подобную тему не может быть исключением. Но то, что в абстрактном виде выглядит худосочным трюизмом, в конкретном образно-композиционном и словесно-стилевом осуществлении становится действенным и многозначным мотивом тыняновского романа. Сама проблема автобиографичности «Горя от ума» обсуждается персонажами «Смерти Вазир-Мухтара», причем острота этого диспута достигается тем, что Грибоедова его духовные оппоненты готовы сравнить не с Чацким, а с Молчалиным (вспомним, как в четвертой главе ссыльный декабрист Кожевников характеризует Грибоедова в «позлащенном мундире» словами: «А впрочем, он дойдет до степеней известных...»). Может быть, и тезис «драма Дон Гуана — драма Пушкина» мог бы пригодиться Тынянову уже не в научном исследовании, а в романе «Пушкин» — как образно-метафорический мотив. Впрочем, это можно только предположить.

Примечательно, что две студенческие работы Тынянова ставят нас перед острыми проблемами, актуальными как для современной филологической науки, так и для широкого круга читателей — носителей современной культуры. Это проблема реминисценции и проблема прототипа (автобиографичность — частный случай прототипичности). Есть две категории читателей, на которых «реминисцентность» и «прототипичность» производят повышенное впечатление. Во-первых, это, так сказать, неискушенные читатели, которых забавляет или тревожит всякая текстуальная перекличка; которым крайне интересно знать, кто «выведен» в том или ином персонаже; которым много говорят сообщения о том, что те или иные герои (героини) несут в себе черты жены писателя, его друга или его самого. Во-вторых, это сами писатели. Как ни странно, но природа литературной профессии такова, что прозаики, поэты, драматурги проявляют повышенное внимание (или повышенную озабоченность) в связи со всякими словесными, фабульными и прочими совпадениями; вопрос о приоритете здесь носит не академический, а страстный характер. То же и с прототипами — своими и чужими: соединение творчества с жизнью (неизбежное для любой литературной работы) заставляет придавать особенное значение тем людям, которые послужили поводом для создания характеров (ведь жизнь у каждого писателя одна, и число людей, встречаемых на жизненном пути, не бесконечно — вот и прихо-

дится бережно относиться к этому «материалу»). К тому же сами писатели, люди литературного круга, нередко оказываются в той или иной степени прототипами друг для друга: отсюда дополнительная напряженность отношений, симпатий и антипатий, причем ссор и обид здесь, пожалуй, больше, чем взаимной гармонии.

Читатель, осваиваясь в мире литературы, жаждет узнать как можно больше о внутренних отношениях между текстами (цитаты, реминисценции), между писателями и людьми, их окружавшими, в том числе и прототипами. В этом интересе нет ничего дурного. Но исследовательская позиция ученого-литературоведа должна отличаться и от позиции писателя, и от позиции читателя в названных вопросах. У ученого своя этика отношения к предмету (ее вправе, конечно, перенять и всякий читатель, утоливший свое любопытство в области «внутренних дел» литературы и желающий, помимо всяких забавностей, овладеть научно-филологическим способом более глубокого понимания произведений).

Ю. М. Лотман, говоря о задачах и сущности литературоведения, выделил три этапа знания: донаучный, научный и постнаучный [1]. Пользуясь этой терминологией, можно сказать, что проблема реминисценции и проблема прототипа слишком связаны с донаучной стадией (чисто обыденные вопросы: кто кого цитирует, кто кого «вывел» в том или ином персонаже) и постнаучными сведениями (чисто информационное сообщение читателю источников, реалий и прототипов того или иного текста без посвящения читателя в глубинную суть дела). В студенческий период Тынянов ищет еще и такую тему, которая была бы свободна от таких «привходящих» моментов, давала бы возможность постановки сугубо научных вопросов и поиска столь же научных ответов на них. Такими темами стали творчество Кюхельбекера и вопрос о литературной позиции Пушкина.

А проблемы реминисценции и прототипичности закономерно вывели Тынянова на проблему пародии. Пародия — это крайняя, гиперболическая степень реминисценции: пародия не просто намекает на другой, чужой, текст, а активно осваивает его как целое. «Прототипичность» этого пародируемого текста может быть выявлена уже не проблематично, а достаточно определенно.

Пародия — предмет необыкновенно занимательный, погружение в ее мир сулит исследователю (да и просто внимательному читателю) множество наблюдений, подвохов, загадок и разгадок на каждом шагу. Тынянов определил главную закономерность этого маленького мира: пародия живет «двойною жизнью: за планом произведения стоит другой план»; отсюда следовало, что недостаточно ограничиться самой констатацией факта пародирования такого-то произведения и такого-то автора — надо рассматривать системное соотношение двух планов. Тынянов открыл в самом феномене пародии внутреннюю серьезность и потен-

[1] Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста: Структура стиха. Л., 1972. С. 3—5.

циальную глубину: недаром он не раз еще возвращался к исследованию этого жанра.

Но микромир пародии прочно и надолго привлек внимание Тынянова не столько сам по себе, сколько как модель макромира литературы. Пародию не раз называли «кривым зеркалом» искусства, а из этого следует, что, давая поправку на кривизну, мы можем при помощи пародии выявить многие свойства искусства как такового. Тынянов увидел, что в пародии с особенной отчетливостью сказываются закономерности исторического развития литературы, ее эволюционного процесса.

Невзрачная плодовая мушка-дрозофила некогда заинтересовала биологов-генетиков своей плодовитостью и изменчивостью. В качестве экспериментального объекта она помогла созданию хромосомной теории наследственности, распространяющейся на несоизмеримо более сложные организмы. Для Тынянова такой мушкой-дрозофилой оказалась пародия, в самой структуре которой сталкиваются литературные поколения и эпохи.

В XIX веке много спорили о «пушкинском» и «гоголевском» периодах русской литературы. От резкого их противопоставления литературно-критическая мысль постепенно двигалась в сторону признания их равной ценности и исторической необходимости. Однако вопрос о самом механизме перехода от одной художественной системы к другой решен не был — потому что он и не был поставлен с необходимой научной чуткостью и определенностью. Тынянов первым в русской литературоведческой науке задумался не о субъективно-психологических взаимоотношениях писателей и школ, а об их объективном системно-историческом соотношении.

Для читателя здесь очень важно со всей серьезностью осознать второстепенность всякого рода деклараций, манифестов, писательских устных и письменных высказываний на тему о литературной преемственности по отношению к объективному характеру этой преемственности. Все эти факты, конечно, должны приниматься нами во внимание, но отнюдь не как формулировка истины в последней инстанции, а как своего рода свидетельские показания, которые подлежат строгому анализу и беспристрастной оценке. Ограничимся двумя наиболее хрестоматийными нарицательными примерами таких декларативных высказываний, вошедших в массовое сознание. Это приписываемая Достоевскому сентенция: «Все мы вышли из гоголевской „Шинели"» и призыв русских футуристов «сбросить Пушкина с корабля современности». Эти образные, художественные по своей сути высказывания до сих пор многими понимаются совершенно буквально, без учета их метафорического и гиперболического (особенно во втором случае) характера. Это не истины, а условные рабочие установки. Это высказывания, настраивающие на работу. Достоевскому (если он действительно произнес приписываемый ему афоризм) нужно было считать себя наследником Гоголя, чтобы творить новое. Молодым футуристам нужно было отгородиться от классики, что-

бы обрести самостоятельность. Реальное отношение Достоевского к Гоголю было гораздо сложнее (о чем можно судить по соответствующей работе Тынянова). Футуристы, и в частности Маяковский, вполне могли любить Пушкина, что подтверждается многими свидетельствами. Вообще говоря, писательские высказывания об одном и том же писателе, явлении могут очень меняться на протяжении жизни, а порой противоречить друг другу и в рамках одного временного периода. Писателей мы оцениваем (и понимаем по-настоящему) не по этим суждениям, а прежде всего по их произведениям. Тынянов постоянно имел это в виду, и декларативные суждения писателей всегда использовались им только как информация к размышлению. Приходится говорить об этом столь подробно потому, что до сих пор красивыми фразами, принадлежащими (или приписываемыми) классикам, во многих литературоведческих и критических текстах подменяется самостоятельная мыслительная работа автора, подменяется научное (или хотя бы логичное) доказательство того или иного положения.

Есть такие вопросы, которые не фиксируются в научном тексте, но могут быть прочитаны в его глубине, — поскольку без постановки таких вопросов не был бы создан сам научный текст. Перед Тыняновым как автором статьи «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)», завершившей ранний период его работы и принесшей ему известность в научном мире, думается, возникал вопрос: существует ли вообще связь между разными писателями, разными литературными течениями, направлениями и школами или же каждое литературное явление, каждый писатель существуют изолированно?

Тезис об изолированности каждого литературного факта сразу же вызывает множество возражений и опровержений, тем он и полезен: мысля по принципу «доказательства от противного», мы не просто укрепляемся в убеждении, что литературные явления системно связаны друг с другом, — мы невольно задумываемся о реальном характере этой связи, о ее необходимых предпосылках.

Предшествующая Тынянову научно-культурная традиция основывалась на вполне «донаучном» представлении о том, что одно явление продолжается другим, один писатель выступает наследником другого. В статье «Литературный факт» (1924) Тынянов спародировал такое представление, иронически сравнив его с библейским родословием: «Получалась стройная картина: Ломоносов роди Державина, Державин роди Жуковского, Жуковский роди Пушкина, Пушкин роди Лермонтова» («роди» — церковнославянская форма прошедшего времени, т. е. «родил»); действительно, эта связь между писателями и литературными поколениями была как бы задана преданием и воспринималась на веру так же, как «Авраам роди Исаака», и т. д.

Молодой Тынянов усомнился в том, что казалось очевидным. Таков частый путь научных открытий. Наука начинает требовать доказательств у тех утверждений, которые раньше прекрасно без

таковых обходились, считались аксиомами, — и таким способом опровергает их, приближая нас к истине, пусть непривычной поначалу для психологического нашего восприятия.

Между самим ходом поисков молодого Тынянова и открытой им закономерностью развития русской литературы XIX века возникла своеобразная духовная перекличка. Поиски Тынянова в науке, а позднее и в прозе, по его собственному признанию, были стимулированы недовольством старыми историко-литературными схемами. И источник развития литературы молодой ученый увидел в высоком творческом недовольстве подлинных художников всем, что сделано до них, готовности внести в опыт всей литературы новое, свое, не встречавшееся прежде.

Так было осуществлено открытие, которое мы условно назовем законом отталкивания, — для того, чтобы в дальнейшем соотнести с этим открытием другие важнейшие положения тыняновской теории литературы.

Всякий научный закон облекается в какую-то формулировку, подлежащую осознанию и запоминанию (с тем, чтобы пользоваться этой формулировкой, применяя ее к конкретным явлениям, с тем, чтобы глубже понять ее со временем). Тыняновский закон, при всей его смысловой отчетливости, непросто вычленить из статьи «Достоевский и Гоголь» путем простого цитирования: собственно формулировкой его является вся первая главка статьи, занимающая около страницы в издании 1977 года. Здесь основная мысль Тынянова прочно внедрена в контекст научно-критических споров целого столетия, вывести ее за рамки этого контекста можно и должно, однако делать это надлежит с осторожностью.

«Когда говорят о „литературной традиции" или „преемственности", обычно представляют некоторую прямую линию, соединяющую младшего представителя известной литературной ветви со старшим. Между тем дело много сложнее. Нет продолжения прямой линии, есть, скорее, отправление, отталкивание от известной точки — борьба». Так начинается статья «Достоевский и Гоголь». И мысль Тынянова не понять без сопровождающих ее оговорок: «много сложнее», «скорее». Стратегия тыняновской мысли — утверждение диалектической взаимосвязи традиций и новаторства, их нераздельности. Представление о литературной преемственности как «прямой линии», по сути дела, обрекает нас на односторонний взгляд из прошлого: линия может продолжаться сколько угодно, но направление ее навсегда задано минувшей эпохой. Чтобы сломать эту неверную инерцию историко-литературного мышления, сдвинуть общепринятые представления в сторону объективной истины, Тынянову и понадобились жесткие гиперболы: «отталкивание», «борьба». Истина часто нуждается в гиперболической формулировке, — поскольку язык наш и наше обыденное мышление сориентированы на житейский здравый смысл, а он отнюдь не тождествен научной истине, более того, — зачастую он-то и окутывает истину туманом расплывчатости и обилием

излишних подробностей. Если бы тогда, в 1919 году, литературоведческая мысль (и массовые представления о литературе на уровне обыденного здравого смысла) сбивалась на недооценку традиции, на однобокий взгляд только с точки зрения текущего момента и его конкретных задач, — Тынянов бы направил гиперболическое острие своей мысли в другую сторону. Впоследствии так оно и неоднократно случалось, и Тынянов нисколько не противоречил себе, когда видел в поэзии Маяковского и Хлебникова продолжение ломоносовской и державинской традиций.

В заключительной фразе первой главки тыняновский закон формулируется еще жестче: «Всякая литературная преемственность есть прежде всего борьба, разрушение старого целого и новая стройка старых элементов». Усваивая и осваивая этот закон, применяя его к различным конкретным писателям, явлениям, произведениям литературы, вовсе не обязательно сохранять верность каждому отдельному слову. Если вам не нравится, к примеру, резкое слово «разрушение», замените его на «трансформацию» или еще что-нибудь в этом роде. Если общее направление мысли понято верно, словесные оттенки дела не изменят. Более того, свободный (но точный по сути!) «перевод» этого закона на индивидуальный язык читателя будет свидетельством того, что закон Тынянова этим читателем понят и применен.

Закон отталкивания был разнообразно проверен и подтвержден Тыняновым в дальнейших его исследованиях и наблюдениях. Объектом этих наблюдений стала поэтика, внутренний художественный строй литературы. Причем поэтика понималась и ощущалась Тыняновым не как «приложение» к тематике произведений, а как непосредственный носитель художественного содержания, как взаимосвязь всех образных смыслов. В поэтике сосредоточено все, что писатель говорит о мире и о человеке. И если серьезно и научно говорить о поэтике, то содержание произведения, весь его философский, социальный, нравственный потенциал, выстроится в нашем сознании сам собою. Любые же попытки говорить о содержании, минуя поэтику, неизбежно приводят к подмене этим исследовательским «говорением» самого писательского голоса.

Понять историческую роль большого писателя можно, только прослеживая преломление его тематики поэтикой, только исходя из непреложной истины: «Стиль — это человек».

Поэтому так важны в статье «Достоевский и Гоголь» детализированные стилистические штудии. Интуитивно уловив в творчестве Достоевского момент «отталкивания» от гоголевского стиля, момент внутренней полемики, доходящей до пародирования, Тынянов подверг свою мысль основательной экспериментальной проверке. Без такого подтверждения материалом была бы подорвана самая суть той большой теоретической идеи, по отношению к которой творческий спор Достоевского с Гоголем — частный случай.

Закон отталкивания, как мы увидим в дальнейшем, стал осно-

вой построения Тыняновым и общей теории литературы, и концепции ее исторического развития — ее диалектическим стержнем. Потому и читателю важно не просто учесть, но всесторонне обдумать, внутренне пережить, подвергнуть самостоятельной проверке (и непременно — испытанию сомнением, диалектическим отрицанием) генеральную идею Тынянова-литературоведа.

Самый короткий «конспект» всей научной работы Тынянова дан Шкловским в заключительной фразе научно-художественного очерка «Город нашей юности»: «Он понимал плодотворность противоречий».

В сущности — просто, и с законами диалектики в их общем виде соглашаются все. Но как трудно понимать, чувствовать плодотворность противоречий постоянно — при чтении произведений, анализе их содержания и формы, при встрече с литературными фактами, нарушающими привычные идиллические представления! Тынянов обнаружил и показал плодотворность противоречий самого разного плана: противоречий между творческими индивидуальностями, между видами искусства, между поэзией и прозой, между разными материальными слоями произведения, между сюжетом и фабулой, между смыслом и звучанием слова. Гораздо проще и удобнее видеть во всем этом тождество и соответствие, и такой соблазн всегда нас подстерегает. Но только видя и понимая плодотворность созидательных, строящих жизнь и искусство противоречий, мы действительно приобщаемся к высшему смыслу культуры.

ДВИЖЕНИЕ МЫСЛИ

Двадцатипятилетний Тынянов вышел в первой же серьезной работе на генеральную идею всего своего будущего научного творчества. Такая ранняя зрелость, в общем, характерна для биографий крупнейших исследователей литературы. Вспомним несколько примеров.

Двадцатитрехлетний Виссарион Белинский начал свой путь с того, что в «Литературных мечтаниях» обозначил важнейшую для себя и современников проблему: «Итак, теперь должно решить следующий вопрос: что такое наша литература: выражение общества или выражение духа народного? Решение этого вопроса будет историей нашей литературы и вместе историей постепенного хода нашего общества со времен Петра Великого». Поиски единого ответа на этот вопрос составили смысл всей дальнейшей жизни великого критика.

«Прекрасное есть жизнь», — эти слова двадцатишестилетнего Николая Чернышевского, автора магистерской диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности», стали для него «символом веры», властным девизом, определившим конкретный характер критических разборов и трактовок, стратегию литературной борьбы.

«История литературы — может ли она быть предметом науки?» — глубоко задумывался двадцатипятилетний Александр Веселовский, и этот мучительный вопрос продолжал стоять перед создателем сравнительно-исторической школы русского литературоведения до самого конца его многолетней работы. Беспощадная рефлексия по поводу самих критериев историзма и научности не позволяла ему спешить с прямыми ответами, зато обусловила высокую степень достоверности обобщений и наблюдений.

Двадцатишестилетний Александр Потебня в своем труде «Мысль и язык» сформулировал положение о слове как основе художественной образности. Конкретизацией, уточнением и углублением этого положения он занимался во всех своих последующих трудах, связанных с литературой, оставив русской науке богатое наследство как решенных, так и остро поставленных вопросов.

Аналогию можно продолжить и применительно к современникам Тынянова, крупнейшим литературоведам 20—30-х годов. В 1919 году в маленьком городе Невеле выходит альманах «День искусства», где в двухстраничной, но емкой статье формулирует на многие десятилетия вперед свое кредо Михаил Бахтин, которому идет еще только двадцать четвертый год: «Искусство и жизнь не одно, но должны стать во мне единым, в единстве моей ответственности». В двадцать один год опубликовал «Воскрешение слова» Виктор Шкловский, а годам к двадцати восьми он успел уже сформулировать свои основные теоретические постулаты, наметить рабочие гипотезы, осмыслением которых он занимался потом более шести десятилетий. В тридцать три года дебютировал в науке «Морфологией сказки» Владимир Пропп, а ведь такой труд мог бы составить славу целой жизни большого ученого.

В общем, «блажен, кто вовремя созрел», хотя ранняя зрелость, будучи отличительным признаком звезд первой величины, сулит им мало «блаженства», поскольку яркие дебюты больших мыслителей всегда связаны с «повышенными обязательствами» перед наукой и перед литературой.

Начиная с «Достоевского и Гоголя» слово Тынянова-ученого звучит в полной мере идейной ответственности. Даже серьезные поправки и уточнения, вносимые им в тексты относительно старых статей, даже пересмотры тех или иных тезисов уже не отменяют сказанного ранее: нам важен путь корректирующей саму себя тыняновской мысли. Период 1919—1924 годов, вплоть до написания «Кюхли», отличается необыкновенным тематическим и жанровым разнообразием, что могло бы показаться пестротою, если бы не глубина проникновения в каждый из предметов, которые привлекают исследовательское внимание Тынянова.

Тынянов работает чрезвычайно широко, выражаясь фольклорной формулой — работает за семерых. Действительно, мы можем насчитать в его продукции этих лет не менее семи направлений, каждое из которых значительно само по себе и не случайно в судьбе автора.

Во-первых, Тынянов сохраняет верность своей юношеской «уз-

кой» специализации — изучению творчества Пушкина и литературной борьбы его эпохи. Он пишет большую статью-монографию «Архаисты и Пушкин», которая и по объему своему (примерно шесть печатных листов), и по тематическому масштабу могла бы стать отдельной книгой, основательное исследование «Пушкин и Тютчев», а также статьи «Мнимый Пушкин» и «О композиции „Евгения Онегина"» (обе стали известны читателям только в семидесятые годы). Заметим, что слово «узкая» может быть применено к такой науке, как пушкинистика, только в кавычках. Это достаточно широкая научная отрасль, распадающаяся на более частные разделы, каждому из которых целые поколения исследователей посвящали и посвящают все свои годы и силы. Есть весьма уважаемые специалисты только по биографии Пушкина, только по его текстологии, только по его исторической прозе или только по его лирике. Говоря же о Тынянове как представителе данной области отечественной культуры, его надо признать пушкинистом широкого профиля, как ни парадоксально звучит такое выражение. Пушкинские штудии Тынянова тематически «разбросаны» по разным углам: Пушкин и современники, Пушкин и последователи, текстология («Мнимый Пушкин»), поэтика и композиция (статья о «Евгении Онегине»). Но из всех этих углов мысль движется к центру, к уяснению конкретного своеобразия Пушкина-художника и его реальной исторической роли. Кроме того, каждая из названных статей не замыкается в рамках пушкиноведения, а разомкнута в общую историю русской литературы, в общую теорию литературы, в общекультурную проблематику.

В «Архаистах и Пушкине» Тынянов, продолжая развивать тезис об «отталкивании» как основном источнике литературного развития, проверяет этот тезис на разнообразном материале русской поэзии 20-х годов XIX века и обнаруживает, что «борьба идет на несколько флангов». Это требует пересмотра простой схемы «классицизм» — «романтизм». Внутри враждующих литературных течений и группировок существует более тонкая дифференциация. Так, среди «архаистов» выделяется, с одной стороны, круг «Беседы» во главе с Шишковым, а с другой стороны, ряд писателей, которые стремились применить классицистическую поэтику для создания мощных художественных построений в гражданском духе: это Катенин, Грибоедов, Кюхельбекер (Тынянов назвал их «младоархаистами»). Открытая Тыняновым сложная диалектика может быть с успехом применена ко многим другим историко-литературным ситуациям. Надо не подгонять живой литературный процесс под априорные антитезы, а накладывать эти антитезы друг на друга, как перпендикулярные линии на окуляре бинокля, чтобы точно увидеть конкретные очертания предмета. Огрубляя, можно сказать, что эта статья учит умению считать не до двух, а, по крайней мере, до четырех. Это необходимо и для конкретно-исторического исследования литературы с точки зрения отражения в ней социально-политических процессов. В одном эстетическом лагере «архаистов» оказались ретрограды Шишков и Шихматов —

и член «Союза Спасения» Катенин, декабрист Кюхельбекер. Такая неоднозначная картина литературной жизни, нарисованная Тыняновым, смутила некоторых его коллег, которые уже настроились на смену одной схемы («классики» — «романтики») другой схемой («прогрессивные литераторы» — «реакционные литераторы»). Действительно, до четырех считать гораздо труднее, чем до двух. Но что делать: в жесткие бинарные схемы не вмещаются ни литература, ни социальная действительность. Статья Тынянова — образец такого подхода, при котором история литературы и социально-политическая история рассматриваются не просто как тождественные, а как взаимодействующие факторы[1].

Напряженность ситуации выбора, драматизм литературной борьбы создали богатую «питательную среду» для проявления художественной гениальности Пушкина. «Впрочем, даже самая полемика, — отмечает Тынянов, — имела важное для Пушкина значение: обнажила основные проблемы поэзии, проблемы поэтического языка и жанров».

Четко дифференцированная картина литературной борьбы помогла Тынянову во всей полноте рассмотреть ту мудрую и независимую позицию, которую занял в идейно-эстетических спорах эпохи Пушкин. Пушкину не хотелось повторять путь романтиков-«карамзинистов», его страшила опасность многословия и легкодостижимой красивости. Здесь Пушкин сходился с «младшими архаистами». Но в поисках простоты и естественности «младшие архаисты» устремлялись в прошлое, пытались возродить классицистические приемы — Пушкин с этим был решительно не согласен, идеал живой гармонии для него был в будущем, в новизне.

В статье «Пушкин и Тютчев» (1923) Тынянов с осторожной научной точностью опровергает позднейшую культурную легенду о том, как «восторженно» принял Пушкин стихи Тютчева, легенду крайне сомнительную с фактической точки зрения, а главное — служившую поводом для псевдонаучных попыток причислить Тютчева к «пушкинской плеяде». Здесь, как и в других своих работах, где в название вынесены два имени писателей с союзом «и» между ними, Тынянов последовательно различает два аспекта исследования, так сказать, два совершенно разных значения самого союза «и» в сочетаниях типа «Пушкин и Тютчев», «Тютчев и Гейне».

Одно дело личные эмоционально-психологические контакты и противоречия, симпатии и антипатии: тут нужна работа биографа и психолога, историка судеб, а не историка литературы, тут кстати приходится писательская проницательность (если при этом

---

[1] Примечательно, что Тынянов строит литературоведческие метафоры на основе политической терминологии, занимавшей в сознании тогдашнего читателя важное место. Так, сам термин «младоархаист» сформирован по модели названий политических и философских течений (младогегельянство, младочехи и т. п.). Тынянов говорит о «контрреволюции», об «оппозиции» Кюхельбекера по отношению к романтизму Жуковского и Батюшкова, о «гражданской» войне Пушкина с карамзинизмом и т. п. Однако цель тыняновских научных метафор состоит в том, чтобы показать специфическую отдельность литературных революций и войн, сложным образом переплетающуюся с собственно политическими спорами и борьбой.

обуздывается писательская фантазия), и Тынянов не прочь такой работой заняться — в той мере, какой это требует изучение литературы. Так, он доказывает ненадежность всех свидетельств о том, что Пушкин «благословил» Тютчева, высказывает мотивированное предположение, что имя Тютчева фигурировало как один из вариантов в пушкинской эпиграмме «Собрание насекомых».

Но совсем другое дело — объективные отношения двух художников в процессе исторического развития литературы: они не сводимы ни к личным отношениям, ни к совокупности их отзывов о произведениях друг друга. Эти отношения — главный предмет научного литературоведения, и все прикладные биографические изыскания лишь расчистка пути к их уяснению. В этом смысле соотношение «Пушкин — Тютчев» соответствует закону отталкивания. Как подлинный, большой поэт, Тютчев не «продолжает» Пушкина, а отправляется от него, подобно другим мастерам, пришедшим вслед за Пушкиным: «Поэзия в 30-х годах ушла не вперед и не назад, а вкось: к сложным образованиям Лермонтова, Тютчева, Бенедиктова».

Статья Тынянова вошла в научно-культурное сознание, стимулировала интерес исследователей к своеобразию тютчевской поэзии, особенно ощутимому при выявлении ее отличий от поэзии пушкинской. Начались даже поиски «тютчевского» стилевого течения в русской лирике, попытки выстроить линию поэтов тютчевского круга. Не касаясь конкретных проблем современного тютчеведения, заметим, что оно недалеко бы ушло, если бы продолжало, как это было до Тынянова, вписывать Тютчева в «пушкинский» круг.

Но предрассудки устойчивы. Обратим внимание на процитированную выше последнюю фразу тыняновской статьи, где упоминается Лермонтов. И он, согласно все тому же закону, в большей степени отталкивался от Пушкина, чем следовал за ним. Еще Белинский четко сформулировал, что этот поэт не будет «вторым Пушкиным», но «будет — Лермонтовым». Однако до сих пор многим зачем-то хочется, чтобы подтвердилась слащавая легенда о том, что Лермонтов встречался с Пушкиным незадолго до его гибели и получил «благословение» (другой вариант легенды — якобы сказанная Пушкиным фраза: «Далеко мальчик пойдет»). Молва тяготеет к простодушному объединению в стройные ряды тех прославленных людей, которые в своей реальной творческой жизни шли одинокими и тернистыми путями. Но при всем благоговении к Пушкину Лермонтов возрождал на новом витке диалектического развития те черты романтической поэтики, которые Пушкину в 30-е годы были решительно чужды. Достаточно сказать, что стихотворение «Смерть поэта» строится по принципам, несовместимым с пушкинским художественным вкусом («...с свинцом в груди и жаждой мести...» и т. п.). И это естественно. Литература — дело серьезное, не располагающее к идиллиям, к «именинам сердца». В общем, если наш читатель не нуждается в умилительных легендарно-лубочных картинках, на которых изображен

Пушкин, изъявляющий свою любовь к Тютчеву и Лермонтову, — значит, читатель наш душой усвоил важнейшую идею Тынянова, а заодно — и важную особенность развития отечественной литературы.

Только при таком понимании можно выйти на контакт с настоящим Пушкиным, а не с какой-нибудь его бутафорской копией. В этом — глубинный смысл статьи «Мнимый Пушкин», поразительной по своей духовной амплитуде, по силе расширяющегося смысла — от конкретных проблем пушкинской текстологии до разговора о месте Пушкина в современной культуре.

К настоящему Пушкину Тынянову приходилось пробиваться. Академическое литературоведение обожествляло поэта — и в то же время разменивало его на мелочи и частности. Ритуальный пиетет, священный трепет при всяком упоминании имени Пушкина сочетались с бесхарактерностью, расплывчатостью взгляда на национального русского гения. Это вызвало активное недовольство молодого Тынянова.

Непосредственная тема «Мнимого Пушкина» — полемика с пушкинистом Н. О. Лернером, с многочисленными текстологическими ошибками, вызванными стремлением во что бы то ни стало приписать Пушкину авторство вновь обнаруженных анонимных текстов и фрагментов. Однако Тынянов не ограничился здесь текстологическими спорами. Он выявил причину такого легкомысленного литературного «кладоискательства», которая заключалась все в той же коленопреклоненности, в фетишизации всего, что хотя бы случайно связано с именем Пушкина. Тынянов не побоялся подвергнуть сомнению легендарную формулу Аполлона Григорьева: «Пушкин — это наше все». Эта красивая фраза была рождена и поддержана самыми лучшими намерениями, любовно-восторженным отношением к поэту. Но пьедестал, на который вознесли Пушкина благодарные потомки, лишал его земной почвы, а звон монументальной бронзы грозил заглушить реальный и определенный голос поэта. «Наше все» становилось обтекаемой и безответственной метафорой, мешавшей задуматься над тем, что есть Пушкин на самом деле, в чем его конкретное своеобразие, в чем конкретная ценность его художественных творений. Выражение «мнимый Пушкин», таким образом, приобретало еще один смысл: оно стало у Тынянова обозначением расхожих, банальных, стертых представлений о поэте.

Статья увидела свет только в 1977 году в составе сборника статей Тынянова «Поэтика. История литературы. Кино». Но и сейчас она звучит актуально, предостерегая нас от бездумных восторгов, призывая осознать, что имеет сказать о Пушкине наше время, что новое открыли мы в его произведениях.

Раскрывая диалектическую, динамическую природу самого феномена Пушкина, Тынянов задумывается над внутренней диалектикой конкретного пушкинского текста — романа «Евгений Онегин». Это уводит его мысль в сторону выяснения фундаментальных различий между поэзией и прозой. Большая часть неокончен-

ной статьи о композиции «Евгения Онегина» становится подготовительным текстом к книге «Проблема стихотворного языка». При всей незавершенности статьи, Тынянов успел теоретически объяснить в ней ту «дьявольскую разницу», которая, по известному выражению Пушкина, существует между романом в стихах и просто романом. Взаимодействие стиха и прозы может осуществляться только при условии подчинения одного другому. В «Евгении Онегине» фабула, время, пространство, предметный мир, характеры героев подчиняются движению стиховой речи, подвергаются преломлению, деформации с точки зрения прозаических законов (и житейского правдоподобия) — и именно потому приобретают неповторимое художественное своеобразие.

Образ Пушкина в научной трактовке Тынянова в эти годы вырисовывается весьма определенно, последовательно и исторично. Созданы все предпосылки для обобщающей работы, которой явилась статья «Пушкин» (1928), где отчетливо проводится мысль о стремительной динамике творческой биографии Пушкина-художника, как бы пережившего за свою жизнь несколько литературных эпох.

Во-вторых, Тынянов в названный период успевает достаточно отчетливо обозначить индивидуальное своеобразие и историко-литературную роль двух крупных русских поэтов послепушкинской поры. Это Тютчев и Некрасов. Первому, помимо упомянутой в «пушкинском» цикле статьи, посвящены статьи «Вопрос о Тютчеве», «Тютчев и Гейне», а также написанная совместно с Б. В. Томашевским статья «Молодой Тютчев». Тютчевская поэзия, по мысли Тынянова, отправляется от традиции XVIII века, продолжает процесс «разложения» (не в смысле падения, а в смысле перестройки) монументальных форм (поэма и ода) — процесс, начатый еще Державиным. При этом Тютчев соединяет стих и язык ломоносовско-державинской поры с композиционной формой фрагмента, прежде не характерной для русской поэзии, перенятой у западной, прежде всего немецкой, романтической лирики. Тютчев творит «на фоне Пушкина» (фоне контрастном) и предвосхищает поиски русского символизма. «Его лирика приучает к монументальному стилю в малых формах», — заканчивается статья «Вопрос о Тютчеве». При всей замкнутости этого определения в рамках строгой научности оно может служить практическим приемом читательского освоения тютчевской поэзии. Внутреннее напряжение между «монументальностью» и «фрагментарностью» — это тот камертон, по которому должно настраиваться читательское непосредственное интеллектуально-эмоциональное восприятие. Тынянов считал, что без такого подхода разглагольствования исследователей о философских мотивах поэзии Тютчева бесполезны, он выступал против многочисленных попыток «разрушения» стихов путем перевода их в «общепонятную философскую прозу». Иначе говоря, Тынянов не был против изучения философской стороны поэзии, он только призывал в процессе трактовки содержания не ограничиваться прочтением буквального смысла стихо-

творных высказываний (их понимание исследователем считалось делом непреложным и даже самим собою разумеющимся), а постигать, как буквальный философский смысл преломляется под влиянием исторически обусловленного стихотворного стиля. Философские размышления Тютчева, по Тынянову, — «тематический материал» его поэзии, материал исторически «свежий», оживляющий поэзию, но не исчерпывающий ее сути. И, если подойти к вопросу со всей ответственностью, надо признать, что абсолютно оригинальных философских идей у Тютчева нет. Конечно (как о том упоминает Тынянов в «большом» варианте работы «Тютчев и Гейне»), Тютчев мог блистать остроумием в беседе с Шеллингом, прекрасно ориентировался в философской проблематике, развивал и варьировал идеи крупных философов. Но сами по себе оттенки философских суждений, являющиеся продуктом именно тютчевской мысли, еще не определяют вклада Тютчева в русскую культуру. Вклад этот прежде всего — поэтический. То, что мы многие философские положения и парадоксы порою впервые встречаем в наши юные годы именно в афористических строках Тютчева, не меняет сути дела. Пережив буквальный смысл суждения (для полной ясности не вредно узнать и источник, из которого сам Тютчев это суждение почерпнул), мы обязаны еще и понять, как трансформируется этот смысл в сложное (не только рассудочное, но и эмоциональное) содержание данного стихотворения, всей тютчевской поэзии. Эта задача, путь к решению которой торил Тынянов, остается насущной и для современного тютчеведения...

Как явление качественно новое по сравнению с пушкинской поэзией рассматривается Тыняновым и творчество Некрасова. Статья «Стиховые формы Некрасова» опубликована в декабре 1921 года в журнале «Летопись дома литераторов», где менее чем тремя неделями раньше были опубликованы материалы анкеты «Некрасов и мы», которую К. И. Чуковский адресовал ряду крупнейших поэтов того времени. Результаты анкетного опроса свидетельствовали, что репутация Некрасова как большого поэта, отчасти пошатнувшаяся на рубеже веков, вновь стала высокой. Однако еще бытовало представление о том, что Некрасов силен своим «содержанием», но слаб в смысле стихотворной «формы». Ощущая остроту именно данного аспекта, Чуковский специально включил вопросы: «Как вы относитесь к стихотворной технике Некрасова?», «Как вы относитесь к известному утверждению Тургенева, будто в стихах Некрасова „поэзия и не ночевала"?» И здесь обнаружились определенные противоречия во взглядах анкетируемых. При всей любви к Некрасову некоторые из них отказали Некрасову в высокой художественности, в подлинном мастерстве (такому представлению отдал дань даже Горький). Другие же высказывали мнение об особом типе художественности, особом типе стихотворной техники, созданном Некрасовым. В этом направлении движется и мысль Тынянова. Он раскрывает огромную роль Некрасова в историко-эволюционном процессе обновле-

ния русской поэзии, объективно нуждавшейся в прозаизации лексики, интонации, жанрово-композиционных структур, которое было осуществлено поэтом: «Внося прозу в поэзию, Некрасов обогащал ее». Именно в том, что ставилось в упрек Некрасову или великодушно «извинялось» ему, Тынянов усматривает ценность и неповторимость. К Некрасову нельзя подходить с мерками пушкинского или лермонтовского стиля (вот, заметим, одно из конкретных следствий ограниченности представления типа: «Пушкин — это наше все»). Некрасов — творец качественно нового типа художественной гармонии, им «создана новая форма колоссального значения, далеко еще не реализованная и в наши дни».

Эти слова, кстати, во многом справедливы и для нашего времени. Реализация внутренних возможностей мощной системы некрасовских художественных контрастов была по-разному осуществлена Маяковским и Пастернаком, Цветаевой и Твардовским. Явственные отклики этого увлекательного и перспективного процесса взаимодействия стиха и прозы ощутимы и у таких более близких нам по времени мастеров, как Мартынов и Слуцкий, Вознесенский и Евтушенко. Когда же некрасовскую традицию сводят к фольклорным мотивам или к сельской тематике и среди продолжателей Некрасова видят только Прокофьева и Исаковского, Рубцова и Фокину, то тем самым значительно обедняется представление и о Некрасове, и о диапазоне русской поэзии. Мы живем в условиях бурно и разнообразно развивающейся некрасовской традиции. Тыняновские высказывания о том, что Некрасов ввел в балладу «новеллу со сказом», соединил «натуральный» фельетон с «патетической лирической темой», могут, в частности, дать важный ключ к такому, еще не получившему литературоведческой и искусствоведческой квалификации, явлению, как песенное творчество Высоцкого. Только при ощущении живого эстетического нерва некрасовской поэзии, при ощущении глубокой актуальности его поэтики возможно глубокое понимание некрасовского творчества во всем его духовном объеме. Тыняновские четкие положения (в совокупности с рядом идей, высказанных в статье Эйхенбаума «Некрасов») могут стать надежным компасом в определении сегодняшней культурой своего конкретного представления о великом русском поэте, в более глубоком освоении его художественного мира. Говоря откровенно, Некрасов сегодня является скорее абстрактно «почитаемым», чем активно и увлеченно читаемым поэтом; тому причиной и штампы школьного преподавания, и узкотематический подход к его произведениям, и подспудно живущее, хотя и не высказываемое вслух все то же эстетическое представление о несовершенстве «формы» при значительности «содержания».

Здесь необходимо коснуться вопроса о соотношении названных работ Тынянова с представлениями и концепциями некрасоведов и тютчеведов. С одной стороны, тыняновские трактовки вроде бы учтены в специализированных работах, они вызвали и моменты согласия, и неизбежную долю полемики. Но нельзя не

заметить малопродуктивную тенденцию к «сглаживанию» остроты тыняновских характеристик Тютчева и Некрасова, остроты понимания и ощущения конкретного своеобразия этих поэтов. Так, со статьей «Стиховые формы Некрасова» вступил в полемику азартный некрасовед К. И. Чуковский, которому слово «проза» показалось обидным по отношению к некрасовской поэзии. Тынянов с вежливой терпеливостью убедительно ответил Чуковскому в постскриптуме к «Стиховым формам Некрасова» при помещении статьи в сборнике «Архаисты и новаторы», но ведь имевшаяся и в первоначальном тексте фраза: «Внося прозу в поэзию, Некрасов обогащал ее», а также само рассмотрение Тыняновым поэзии и прозы как равноправных типов искусства, казалось бы, не давали причины для споров...

Тут мы выходим на необыкновенно острую общекультурную проблему. Корней Чуковский — яркая и многогранная личность (крупнейший детский поэт, талантливейший критик, серьезный переводчик и теоретик перевода, единственный в своем роде исследователь детского языка) — недаром он разгадал столь же широкую универсальность Тынянова, понял раньше других, что «по какой-то непонятной причине Тынянов-ученый не любил Тынянова-художника, держал его в черном теле», практически помог «выходу на свободу» тыняновского художественного таланта; при всем этом Чуковский в области такой науки, как история русской литературы, был достаточно узким специалистом — по преимуществу некрасоведом. Чрезвычайно много сделав для изучения биографии и творчества Некрасова, для издания его произведений, Чуковский относился к своему любимому поэту с ревностью, характерной для узких специалистов. Ему хотелось, чтобы о Некрасове говорили как можно больше хорошего, чтобы за Некрасовым признали все те же достоинства, которые признаны за Пушкиным и Лермонтовым.

Приходится констатировать, что такого рода отношение к предмету своего исследования типично для большинства специалистов по жизни и творчеству одного конкретного писателя — будь то Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Некрасов или Тютчев. Азарт и преданность энтузиастов-исследователей по-человечески понятны. Такая преданность своему любимому писателю, самоотверженность, доходящая до фанатизма, играют огромную положительную роль в деле собирания текстов писателя, музейных экспонатов, сбора по крупицам всяческой информации, имеющей хоть какое-то отношение к изучаемому автору. Но заметим с необходимой строгостью: это все касается прикладных отраслей литературоведения, развитие которых не отменяет необходимости построения научной истории литературы на строгих теоретических основаниях.

Узкие специалисты порой сбиваются на явную необъективность, не желая видеть в любимых писателях те недостатки, которые являются органическим продолжением достоинств. Вот, скажем, сатирические эпиграммы Тютчева. Какой же тютчевед при-

знает, что в них явно недостает остроты! А Тынянов отмечает эту слабость — естественно, не с целью скомпрометировать Тютчева, а с целью точнее и конкретнее увидеть его сильные стороны: «...Когда Тютчев хочет дать жанр, именно и предполагающий маленькую форму, она у него не выходит. Он подходит к эпиграмме со сложными средствами высокого стиля, со сложной строфой, игрой антитез, и самый неудачный литературный жанр у этого знаменитого острослова — именно эпиграмма («Средство и цель», «К портрету» и др.). Зато характерно, что стиховые афоризмы Тютчева всегда вески». Вот что значит видеть диалектические противоречия историко-литературного развития, образующие стиль и творчество писателя! Ценой неудачи в эпиграмматическом жанре Тютчев добился уникального успеха в стихотворной афористике — это в нем и надо ценить со всем пониманием. Тот же, кто хочет, чтобы Тютчев был силен во всем одинаково, никогда не почувствует того, что есть только у Тютчева и нет больше ни у одного другого русского поэта.

Говоря о сегодняшней научной ситуации, надо признать, что узких специалистов-энтузиастов сейчас несоизмеримо больше, чем ученых, стремящихся, подобно Тынянову, видеть историческую роль и своеобразие всех крупных русских писателей, разбираться во всех сложных литературных явлениях и взаимодействиях, определивших масштаб и ценность русской классики. Широкий и вместе с тем конкретный взгляд на русскую литературу XIX века становится, как это ни странно, редкой специализацией. Нарушается иерархия литературоведческих дисциплин, прикладные области непомерно выпячиваются вперед, занимая по отношению к фундаментальной теоретической и исторической проблематике не то нигилистическую, не то иронизирующую позицию. Это в определенной мере сказывается на ситуации общекультурной, приводит к несколько обедненному и приземленному взгляду на классику и классиков.

Скажем, в массовом журнале публикуется статья, где предпринимается попытка «омолодить» Грибоедова на пять лет, пересмотрев дату его рождения. Дело даже не в том, что попытка эта ненаучна, а в том, что подобные статьи пользуются спросом, меж тем как работа о поэтике «Горя от ума» неизбежно была бы воспринята как чисто «филологическая». Сенсацию вызывает нахождение собственноручной записи Пушкина в домовой книге при наеме им квартиры: к этому «открытию» проявляют неподдельный интерес люди, никогда не читавшие «Сцен из рыцарских времен» или «Анджело», хотя «найти», «открыть» для себя эти произведения они могут, открыв собственный книжный шкаф. Большое впечатление произвели некогда «тагильская находка», разыскания И. Андроникова по поводу «загадки Н. Ф. И.», хотя многие из тех, кто изумлялся этим событиям, не знают, например, что, помимо Григория Александровича Печорина из «Героя нашего времени», есть еще и Егор Печорин из «Княгини Лиговской». Осведомленность в том, сколько раз был женат Есенин, обнаруживают чита-

тели, слабо представляющие себе фабулу «Анны Снегиной». Конечно, такое «бытовое» восприятие классиков существовало всегда, но оно имело бы гораздо меньшую силу, если бы в самом литературоведческом сознании главное и второстепенное противопоставлялись бы отчетливее.

Тынянова как писателя, как историка русского быта (в том числе и литературного быта) интересовали и записи в домовых книгах, и типы жилетов, которые носили литераторы прошлого века, и интимные подробности их жизни. Все это использовалось им как материал для романов и рассказов, было предметом вполне уместного и оправданного профессионального любопытства.

Но в читателе своем Тынянов-ученый (как и Тынянов-прозаик) хотел пробудить любопытство иного рода — интерес к духовной жизни писателей, неотделимой от конкретного характера созданных этими писателями художественных ценностей. Интерес к истории русской литературы, не растворенной в социальной истории, а непрерывно взаимодействующей с нею. Проблемы жанра, стиля, стиха и прозы были для русских классиков важными жизненными проблемами, поскольку дело писателя есть прежде всего его художественное слово. Понимание этого — идеал читательского самовоспитания. Однако и специалист, каким бы «узким» он ни был, не имеет права не быть настоящим читателем. Трудно, конечно, сочетать точность знания и широту обобщений, глубину постижения отдельных писателей с проникновением в общий ход литературной истории так, как это делал Тынянов. Но ориентироваться на такой идеал в своей конкретной работе, честно соотносить свои реальные свершения с той широчайшей программой построения истории русской литературы, которую нам Тынянов завещал, не раздувать искусственно значения своей узкой темы и роли своего любимого писателя, каким бы крупным он ни был, — долг каждого современного исследователя русской литературы.

В-третьих, Тынянов предпринимает в эти годы попытку осмыслить с исторических позиций творчество крупных поэтов современности — Блока и Брюсова. Статья «Блок и Гейне» (1921) написана в год смерти Блока, статья «Валерий Брюсов» (1924) написана в год смерти Брюсова. За этим внешним сходством ситуаций написания статей стоит внутренняя закономерность — стремление Тынянова дать четкую характеристику поэтов, соединяя активную заинтересованность читателя-современника со строгой объективностью историка литературы.

Обе статьи обладают значительным «побочным» эффектом — теоретическим, который по своей объективной значимости не менее существен, чем конкретная тематика статей. В обоих случаях мы имеем дело с противоречивым ходом мысли, отражающим, впрочем, важные трудности познания.

Статья «Блок и Гейне», опубликованная в сборнике «Об Александре Блоке», вышедшем в издательстве «Картонный домик» (сюда входят также статьи Н. Анциферова, Ю. Верховского,

В. Жирмунского, В. Пяста, Б. Эйхенбаума и Б. Энгельгардта), состоит из семи разделов, четыре из них — о Блоке, два — о Гейне, последний содержит сравнение двух поэтов, он предельно афористичен (таково общее свойство финалов тыняновских статей), и пересказ его был бы неизбежно длиннее, чем простое цитирование, к которому мы и прибегнем:

«Возникнув на закате течений, которыми они питались и которые собой закончили, разрабатывая тот же материал — личности и эмоции, — Блок и Гейне стоят на двух разных полюсах поэзии. Один строит свое искусство по признаку эмоциональности, другой — по признаку чистого слова. Примитивно-эмоциональная музыкальная форма, прообраз которой — романс, — и литературный, словесный орнамент, высшим прообразом которого является арабеска.

Поэтому столько споров вокруг Гейне, и при жизни, и после смерти, — поэтому Блок бесспорен.

И если Гейне навсегда останется примером и образцом самодовлеющего словесного искусства, а знак его стоит над новой поэзией, то Блок являет пример крупного художника в подчиненном роде поэзии, — эмоциональном».

Этот фрагмент дает обильную пищу для споров, но решительнее всего с процитированными формулировками поспорил сам Тынянов: готовя сборник «Архаисты и новаторы», он сделал из статьи «Гейне и Блок» статью «Блок» (на основе первых четырех разделов), так сказав об этом в предисловии к книге: «Одна статья представляла собою искусственную параллель между одним новейшим русским поэтом и одним иностранным старым; второй член параллели я отбросил». Думается все же, что к «отброшенным» формулировкам вернуться мыслью будет полезно, чтоб хотя бы вкратце пройти важный этап тыняновских поисков.

Итак, суть поэзии Гейне кажется Тынянову независимой от особенностей эмоционального восприятия читателей, поскольку творческая свобода этого поэта связана с «разрушением» любых тем и связанных с ними эмоций. Блок же работает на эмоциях, эксплуатирует их, вводит свою личность в поэзию, а такое искусство уже лишено полной свободы, оно должно оцениваться не своими мерками, а мерой свободного искусства, по отношению к которому выступает как «подчиненный род».

Доведя мысль до экспериментальной крайности, Тынянов не мог не ощутить односторонность такого противопоставления — и в общетеоретическом смысле, и применительно к двум названным поэтам. Блок и Гейне противопоставлены друг другу при помощи целого набора метафорических антитез. Блок ассоциируется с музыкой, Гейне — с изобразительным искусством (орнамент). Но ведь любые уподобления литературных явлений другим видам искусств всегда приблизительны, неточны. Они не могут быть аргументами суждений, тем более суждений оценочных. Есть французская пословица: «Comparaison n'est pas raison» (сравнение — не доказательство). Ведь никто не докажет, что музыка,

даже в романсовом своем облике, более «примитивна», чем орнамент.

Кстати, поэзия Блока дает немало примеров, подходящих под те закономерности, которые Тынянов считает характерными для Гейне. Ограничимся фрагментом блоковского стихотворения, которое им самим цитировалось в статье «О современном состоянии русского символизма» (1910) как произведение в высшей степени для автора характерное и даже программное:

Там, в ночной завывающей стуже,
В поле звезд отыскал я кольцо.
Вот лицо возникает из кружев,
Возникает из кружев лицо.

Музыкальность не мешает этим стихам быть несомненным словесным орнаментом. А блоковская самооценка: «Это — создание искусства. Для меня — это свершившийся факт. Я стою перед созданием своего искусства и не знаю, что делать» — вполне может восприниматься как апология «чистого слова» и «самодовлеющего искусства»...

Но дело даже не столько в этом, сколько в том, что и «чистое слово» и «эмоциональность» — это не объективные сущности, а гиперболизированные абстракции. Ни то ни другое не является конструирующим началом искусства, а поиски этого начала в дальнейшем и определят главное направление теоретической работы Тынянова. История искусства знает немало случаев, когда и «чистое искусство», и «эмоциональность» (в разных формулировках) становились полемическими лозунгами школ и направлений. Но реальность литературной борьбы — одно, а реальность художественных произведений — совсем другое дело. И всякое конкретное литературное произведение включает в себя оба названных Тыняновым начала. Эмоциональность недостижима без участия словесного искусства, а последнее, в свою очередь, неизбежно рождает и эмоциональные эффекты. К вопросу о трактовке Тыняновым эмоционального начала в его дальнейшей работе и к вопросу о художественном освоении тематического материала мы еще вернемся в дальнейшем. Пока же заметим, что и гиперболические крайности, и рискованные метафорические модели послужили Тынянову трамплином, отталкиваясь от которого он двигался в сторону представлений, свободных от гиперболичности, формулировок менее метафоричных, — то есть в сторону научной истины.

Что же касается именно Блока, то чрезмерное преувеличение роли эмоционального начала в его поэзии неожиданно вывело Тынянова на довольно точную характеристику. После того, как в 1928 году из статьи были устранены «гейневская» часть и несправедливое сравнение двух поэтов, а также некоторые гиперболичные оценки в первых разделах, после того, как статья получила название «Блок», — роль финального вывода приобрела последняя фраза новой редакции: «Эмоциональные нити, которые идут непосредственно от поэзии Блока, стремятся сосредоточить-

ся, воплотиться и приводят к человеческому лицу за нею». Таким образом, сам собою снимался упрек в нехудожественном введении собственных автобиографических черт, который невольно возникал в первой редакции. Иное звучание приобрела метафорически-парадоксальная фраза в начале статьи: «Блок — самая большая лирическая тема Блока». Теперь здесь нет уже и намека на некий эгоцентризм. Имя поэта здесь употребляется в двух разных значениях. «Первый» Блок — это многогранный, сложный и художественно ценный образ, созданный «вторым» Блоком, художником. В первой редакции вскоре за этим шла фраза: «Этого лирического героя и оплакивает сейчас Россия». Во второй редакции Тынянов изменяет ее не только потому, что возникшее на ходу словосочетание стало осознано им как новый и важный термин: «Об этом лирическом герое и говорят сейчас».

Не примитивная «эмоциональность», а лирический герой как особая художественная реальность становится теперь доминантой блоковской поэзии в трактовке Тынянова. Исчерпывает ли эта формула своеобразие Блока-лирика? Думается, нет, но ключ к постижению этого своеобразия дает необходимый. И в этом смысле оказалась оправданной первоначальная скептическая установка Тынянова: как рабочая гипотеза, не подтвердившаяся и потому отброшенная самим же Тыняновым, но в порядке «побочного эффекта» выведшая его мысль на вопрос более важный, чем вопрос о вкусовой оценке творчества поэта. Чересчур буквальное отношение к авторскому «я» в лирике Блока грозило утратой необходимой границы между реальностью художественной и житейской, грозило низведением сложной и цельной сути его поэзии до банальной окололитературной легенды — словом, грозило изготовлением хрестоматийной мумии «мнимого Блока». «Лирический герой» — понятие, предостерегающее от отношения к художественному автопортрету как к живому человеческому лицу, а ведь такое отношение чревато сведением воздействия поэзии до нуля.

Понятие лирического героя вошло в широкий научный обиход и было перенесено ретроспективно на более ранний период русской поэзии. Так, оно нашло широкое применение в лермонтоведении, где с давних пор ощущалась необходимость в таком термине, который давал бы возможность трактовать лирическое «я» как образ, не тождественный личности Лермонтова, а соотносимый с нею, как реальность поэзии с реальностью жизни. Долгие споры о пределах применимости категории лирического героя привели исследователей к тезису о том, что лирический герой — явление, характерное для романтической поэзии в широком смысле. Представляется убедительным суждение И. Роднянской о том, что лирический герой как художественный феномен «явился открытием великих романтических поэтов — Дж. Байрона, Г. Гейне, М. Ю. Лермонтова — открытием, широко унаследованным поэзией последующих десятилетий и иных направлений»[1]. Примечательно

[1] Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 259.

здесь появление имени Гейне, лирика которого, конечно, не сводима к «словесному орнаменту» и тоже в значительной степени вызывает представления о «человеческом лице». Так, само время и опыт литературоведения вычленили в ранней тыняновской статье бесспорное содержание.

В статье о Брюсове Тынянов ищет ключ к прочтению художественной системы этого поэта в двух направлениях. С одной стороны, он видит историческую роль Брюсова в стремлении к жанровому, тематическому и стилистическому универсализму: «беспорядочная широта традиций», присущая Брюсову, была необходима для обновления поэзии, «стиховой культуры». С другой стороны, по мысли Тынянова, «Брюсов ввел в поэзию пафос изобретателя, пафос научного опыта над жизнью слова». Однако ни порознь, ни вместе эти характеристики не подводят к финальному выводу о том, что Брюсов явил «новый для своей эпохи тип поэта». Культурный энциклопедизм поэзии Брюсова, как это ни странно для Тынянова, рассматривается здесь вне связи со стихом как конструктивным принципом. Вопрос о ритмическом своеобразии брюсовской поэзии (не сводимый к его метрическим и строфическим опытам), по существу, в статье не поставлен. Это не дало возможности рассмотреть брюсовский «опыт над жизнью слова» в плане слова именно стихового, неотделимого от ритмического контекста (такой уровень рассмотрения уже был реальностью тыняновского научного анализа, получившей теоретическое закрепление).

Статьи о Блоке и Брюсове противоречиво сочетают в себе черты литературоведческого и критического подходов. Они подготовили Тынянова к более смелому внедрению научно-стиховедческого анализа в критическую практику, подключению этого анализа в процесс интерпретации и оценки поэтических явлений. Кроме того, становится ощутимым, что жанр изолированного «портретного» рассмотрения поэтов не дает таких богатых возможностей подлинно исторического, динамического проникновения в предмет, которые предоставляет системная «галерея» портретов, ярко явленная в статье «Промежуток».

В-четвертых, во временной интервал 1921—1924 годов полностью укладывается работа Тынянова как критика современной литературы. После написания «Кюхли» Тынянов уже к критическому виду литературной деятельности не возвращался, однако, несмотря на хронологическую кратковременность работы Тынянова-критика и сравнительно небольшое число созданных им критических текстов, сам тип этой работы чрезвычайно значим и для самоопределения Тынянова как творческой личности универсального склада, и для истории отечественной критики, о чем у нас еще пойдет речь в специально посвященной данному вопросу главе.

В-пятых, на протяжении всего периода 1919—1924 годов (как и в последующие годы) не прерывается работа Тынянова над осмыслением творчества Гейне, который стал для него не просто

предметом изучения, но и постоянным духовным собеседником. Если иметь в виду всю научную и литературную деятельность Тынянова (включая сюда и переводческую работу [1]) как единую систему, то Гейне, по-видимому, можно назвать четвертым его «вечным спутником» — наряду с Пушкиным, Грибоедовым и Кюхельбекером. «Тынянов и Гейне» — тема для большого исследования, быть может, — для целой книги. Гейне был близок Тынянову многими чертами: его аналитичным остроумием, колкой ироничностью в сочетании с глубинной, затаенной серьезностью, его мужественной готовностью к непониманию и твердым желанием быть понятым, его абсолютной свободой от пошлости и показного глубокомыслия, неприязнью ко всякого рода духовным спекуляциям.

Образ Гейне в мире Тынянова не оставался неизменным. Если в гимназическом сочинении Тынянов упоминает «согбенную голову Гейне», то в дальнейшем он вступает в решительный спор с расплывчато-трагичным представлением о немецком поэте, с тем сложившимся в позднейшей культуре «жалостным образом», который можно назвать «мнимым Гейне».

В афористичной статье «Портрет Гейне», открывающей сборник «Сатиры» в переводах Тынянова (Л.: «Academia», 1927), говорится: «Склоненная голова Гейне — паралич, а не поза... Освободим Гейне от паралича, который был назван „мировой скорбью" и оградим его от случайного прикосновения. Восстановим „лирического героя" со вздернутым кверху носом» (именно такой портрет помещен в начале книги). Такой радикальный пересмотр образа Гейне — это результат и долгого с ним диалога, и следствие переклички судеб. Тынянов, которому тоже пришлось работать, несмотря на тяжелый недуг, несмотря на трудную обстановку, хотел, чтобы его собственный образ, его «литературная личность» были в нашем сознании свободны от оттенка обреченности, несли в себе оптимистический духовный заряд.

В-шестых, в исследовательской работе Тынянова открывается новое направление — осмысление феномена литературы в сопоставлении ее с другими видами искусства. В 1924 году появляется статья «Кино — слово — музыка», открывающая небольшую количественно, но вескую киноведческую главу в тыняновском творчестве и тыняновскую главу в теории кино. С особенной же остротой тыняновские общеэстетические постулаты сформулированы в статье «Иллюстрации» (1923).

Отрицание иллюстрации как таковой, заведомое недоверие к «роскошным изданиям» — конечно, полемическая гипербола, имеющая, однако, свои резоны и способная очень много дать и художникам-иллюстраторам, и думающим читателям иллюстрированных книг. Вообще, гипербола мысли — необходимый способ доведения ее до абсолютной точности и полноты. Люди, отгора-

---

[1] Об этой работе — см. статью А. В. Федорова «Юрий Тынянов и его переводы из Гейне» в его книге «Искусство перевода и жизнь литературы» (Л., 1983).

живающиеся от научной гиперболы чисто бытовым способом: «Ну, это преувеличение, значит, неправильно», — никогда не вступят в контакт с наукой и всегда будут иметь дело только с «донаучными» и «постнаучными» истинами житейского здравого смысла. Поэтому в данном случае (как и во многих других) наша задача не в том, чтобы просто оспорить заведомо спорное положение Тынянова и почувствовать себя «умнее» оппонента, а в том, чтобы проникнуть в ту глубину предмета, которую вскрывает тыняновская гипербола.

Посмотрим на проблему сначала с точки зрения читателя. Для каждого из нас путь в мир литературы связан с воспоминаниями о тех изданиях, по которым мы впервые узнали Пушкина, Лермонтова, других классиков и неклассиков. Тынянов в этом смысле не составлял исключения: в «Автобиографии» он иронизирует над иллюстрациями к Пушкину в издании Вольфа, но они по-своему дороги ему — как память, как факт его биографии, ассоциативно связанный с атмосферой детства, с первым прочтением Пушкина. Но совсем другое дело — восприятие Пушкина как поэта в масштабе всей читательской жизни Тынянова. Оно уже никак не связано с изданием Вольфа, свободно от этой случайной связи. Так и каждый из нас в сознательном возрасте приходит к такому отношению к литературным ценностям, которое никак не зависит от полиграфического облика книг, посредством которых эти ценности находят массовое распространение. Ясно, что «Евгений Онегин» — один и тот же и в академическом издании без иллюстраций, и в книге, талантливо оформленной художником Н. Кузьминым. Когда же мы интересуемся искусством иллюстраторов, то мы переходим в другой мир — мир изобразительного искусства.

Теперь посмотрим на тот же вопрос с точки зрения художника книги. Прежде всего, тыняновское отрицание иллюстрации как таковой, ни в коей мере не являлось и не является призывом к какому-то запрещению: «Никто не может отрицать права иллюстраций на существование в качестве самостоятельных произведений графики. Художник вправе использовать любой повод для своих рисунков». Важен сам вопрос, который далее ставится Тыняновым: «Но иллюстрируют ли иллюстрации? В чем их связь с текстом? Как они относятся к иллюстрируемому произведению?» Думается, эти вопросы всегда останутся открытыми, поскольку слово «иллюстрация» — в известной мере метафора, с научной точностью определить, насколько иллюстрация соответствует литературному тексту, — невозможно. Но не ценны ли поставленные здесь вопросы своею вечной открытостью? Не годятся ли они лучше всего для того, чтобы мысленно звучать в сознании каждого иллюстратора, вызывая его на творческий спор, вызывая плодотворное желание опровергнуть тыняновское недоверие к иллюстрации как таковой?

При всей важности иллюстрации как культурной проблемы нам, однако, важнее в данной статье обратить внимание на закономерность более широкую. «Конкретность произведения словес-

ного искусства не соответствует его конкретности в плане живописи», — это высказывание Тынянова фиксирует непреодолимую разницу между двумя видами искусства, необходимую границу, гарантирующую самостоятельность каждому из них. Такой принцип разграничения можно применить ко всем отношениям искусств друг с другом: разной конкретностью обладает литература в сравнении с музыкой, театром, кинематографом.

Мысль Тынянова диалектична: он не отгораживается от ярких примеров синтеза искусств — вспоминает и писателей, которые сами себя иллюстрировали, и музыкально-живописные эксперименты Чюрлёниса. В истории искусства диалектически чередуются периоды взаимопритяжения и взаимоотталкивания разных его видов, причем природа каждого из искусств наиболее отчетливо проявляется в ситуациях противопоставления или даже конфликта.

Различная конкретность разных видов искусства реально выражается в несходстве их образного строя. Каждое из искусств по-своему преломляет материал реальности, обладает своим, неповторимым зрением. Характерное для традиционной философской эстетики приведение разных видов искусства к единому знаменателю при помощи категории образа должно корректироваться четким осознанием того, что образы разных видов искусства обладают разным соотношением материальных и конструктивных факторов. Тынянов убедительно продемонстрировал в своей статье огромную разницу между живописным и пластичным, но в первую очередь словесным образом Чичикова и совсем иными Чичиковыми Агина и Боклевского. Общая теория искусства с этой точки зрения должна идти по пути выявления специфики каждого из видов, а затем уже интегрировать общие свойства искусства.

При этом необходимо постоянно иметь в виду исторические изменения соотношений между видами. В противном случае закономерности одних искусств механически переносятся на другие. Чаще всего это выражается в «литературоцентризме», то есть подгонке всех художественных закономерностей под положения, выработанные в процессе анализа литературы. Примечательно, что «литературоцентризм» нередко выступает под лозунгом общей эстетики. Так, полемизировавший с Тыняновым и его единомышленниками Бахтин то и дело упрекал их в пренебрежении общеэстетическими закономерностями. Сам он очень любил слово «литература» заменять выражением «словесное искусство», говорить об «эстетике слова» и т. д. Но всякий, кто знаком с работами Бахтина в достаточно полном объеме, не может не заметить, что ни один из видов искусства, кроме «словесного» (то есть литературы), Бахтина не интересовал, он в своей духовной жизни свободно обходился без них и, конечно же, внутренне считал литературу «высшим» и «главным» видом художественного творчества (такое убеждение простительно — в тех случаях, когда его носитель не претендует на концепцию всего искусства). В то же время Тынянов, Шкловский и Эйхенбаум, выступавшие под лозунгом

выявления специфической «литературности», с уважением и интересом относились к уникально-таинственной специфике изобразительного искусства, музыки, кинематографа.

«Литературоцентризм» — крайность, к сожалению, не только теоретическая. Проникая в общественное мнение, он порой оборачивается во вред театру, кинематографу, живописи, которые подвергаются неправедному суду, принуждаются к «литературности», к нетворчески-иллюстративным тенденциям. Вот от этого-то и предостерегает в первую очередь статья Тынянова. Само слово «иллюстрации», вынесенное в название, звучит здесь с глубоким сарказмом.

Если посмотреть на сегодняшнюю ситуацию в искусстве книжно-оформительском, то мы убедимся, что особенной опасности «иллюстративности» здесь нет. Как всегда, есть художники талантливые и неталантливые. Талантливые иллюстрации нередко продиктованы стремлением решить всю книгу как единое произведение, как синтез литературного и изобразительного искусства (и тем самым как бы переспорить Тынянова). Встречаются и незаурядные произведения, для рождения которых книга послужила только «поводом», которые, говоря тыняновским выражением из данной статьи, только «окружают текст». Актуальность статьи «Иллюстрации» сегодня связана не с проблемами книжно-оформительского искусства, а с задачей, стоящей перед читателями, критиками, исследователями, педагогами, — задачей осознать и внедрить в общественное мнение уважение к каждому из видов искусства, преодолевать обедняющие нашу духовную жизнь тенденции к «вселенской смази», схематическому интегрированию, не подкрепленному глубокой дифференциацией.

В-седьмых (а по роли и значению — во-первых), Тынянов на протяжении 1919—1924 годов много и плодотворно работает в области теории литературы — научной дисциплины, прочно занявшей доминантное положение в литературоведческой и критической деятельности Тынянова. Эта линия тыняновских трудов завершается созданием книги «Проблема стихотворного языка», о которой у нас еще пойдет подробный разговор в дальнейшем. Важнейшая для Тынянова-теоретика статья «Литературный факт», хронологически принадлежащая к данному периоду, но открывающая, по сути, новый этап теоретической деятельности, также будет рассмотрена позднее. Мы же сейчас коснемся статьи «Ода как ораторский жанр».

Небольшое отступление о названиях тыняновских статей. Они в известной мере обманчивы и обозначают конкретный предмет исследования, маскируя порой масштаб, размах общетеоретических выводов. Это надо иметь в виду широкому читателю, а для читателя специализированного эта особенность тыняновской работы этически поучительна. Сегодня мы нередко встречаем научные и критические книги и статьи с глобально-широковещательными заголовками, которые затем незаметно сужаются конкретизирующим подзаголовком, а то и просто служат яркой наклейкой

на скромном изделии. Лучше, наверное, поступать, как Тынянов: двигаться в сторону расширения мыслительного масштаба, не обещая этого заранее.

Во многих работах Тынянова различаются, как в художественном произведении, тема «внешняя» и «внутренняя». Но достигается это не художественными средствами, которые тут были бы неуместны, а энергичным сопряжением конкретного историзма и общетеоретического пафоса. Статья «Ода как ораторский жанр» в высшей степени конкретна: здесь раскрыта внутренняя логика возникновения, развития, разложения и последующего возрождения оды в русской поэзии. И вместе с тем способ рассмотрения Тыняновым истории оды в высшей степени применим к исследованию других жанров. Категории — установка, функция и доминанта, — обоснованные Тыняновым в этой статье, намечают четкую программу такого исследования (сами термины перенимать при этом не обязательно, важно только не обойти вниманием стоящие за ними обязательные вопросы, аспекты рассмотрения).

Функция — положение каждого элемента произведения относительно других элементов, соотнесенность с ними. Функция непрерывно меняется в процессе исторической перестройки жанров.

Доминанта — конструктивное начало, подчиняющее себе все материальные элементы. В оде таким оказалось ораторское, «витийственное», начало. Доминанта — ядро жанра в данный исторический период.

Установка — общее направление развития жанра, отражающееся затем навеки в его структуре. Это процесс формирования доминанты, обусловленный как внутрилитературными, так и социальными факторами.

Можно, конечно, сожалеть о том, что эту триаду Тынянов не успел подробно применить к другим жанрам. Он шел в сторону более общих и крупных проблем. В статье об оде проступают контуры тыняновской теории литературной эволюции.

* * *

Таковы в общих чертах научные свершения Тынянова на протяжении одной «пятилетки». Они показательны не только своим количественным изобилием и тематически-проблемным разнообразием. Удивляет прежде всего скорость и непрерывность движения мысли к новой глубине. Закономерным обобщением самого продуктивного периода тыняновской работы стала книга «Проблема стихотворного языка».

ЗАВЕТНАЯ КНИГА

«Проблема стихотворного языка» — одна из труднейших, может быть — самая трудная, для читательского восприятия теоретико-литературная книга. Совокупность сформулированных в ней законов и наблюдений еще не в полной, далеко не в полной мере

осознана даже непосредственными специалистами по поэтике и стиховедению. И тем не менее понять эту книгу можно, поскольку ее сложность обусловлена не противоречивостью, не запутанностью, а чрезвычайно сконцентрированной ясностью, спрессованностью мыслей, каждая из которых проведена с математической точностью.

Чтение «Проблемы стихотворного языка» можно сравнить с восхождением на горную вершину. Каждый шаг здесь требует усилия, продвижение вперед то и дело открывает новые горизонты и требует перестройки привычного видения. На иных крутых уступах мысли приходится задерживаться подолгу, собираясь с силами, преодолевая растерянность и отчаяние. От читателя требуется предельная внутренняя честность: нельзя двигаться дальше, не закрепившись на предыдущей ступени, — иначе сорвешься вниз. Только усвоив до конца предыдущую мысль, можно понять последующую.

«Рельеф» этой книги весьма прихотлив: относительно пологие склоны чередуются с беспощадно вертикальной крутизной. Одни высказывания более или менее подробно развернуты и пояснены примерами, другие, не менее важные, лишь конспективно обозначены. Когда-нибудь непременно будет написан подробный популярный комментарий к «Проблеме стихотворного языка», и будет он, должно быть, раз в десять превосходить по объему эту небольшую книгу. К созданию такого комментария науке еще предстоит подойти: прежде, чем популяризовать тыняновскую книгу, ученым нужно договориться до ясности во многих ее вопросах, распутать многие ее смысловые узлы. Пока же к вершине тыняновской теоретической мысли каждому читателю надо добираться в одиночку, на ходу пополняя запасы своих стиховедческих знаний, заглядывая в другие книги, в справочники и словари, проверяя степень своего понимания обращением к широкому кругу примеров, применяя тыняновские положения ко многим стихотворным произведениям и наблюдая, какие смысловые и эмоциональные оттенки раскрываются при помощи этих положений. Работа очень трудная, но вместе с тем увлекательная. И ее, наверное, не заменит никакая популяризация. Ведь одно дело подняться на Эверест, и совсем другое — пройти те же девять километров по ровному шоссе.

Заметим, что трудность восхождения для разных читателей на разных отрезках пути будет колебаться: то, что одному понятно сразу, от другого потребует долгих раздумий — и наоборот. Попробуем дать общий план, схему «Проблемы стихотворного языка», отметив наиболее сложные повороты в движении тыняновской мысли.

Прежде всего, задержимся у подножья и скажем несколько слов об общем облике вершины, которую нам предстоит штурмовать. Было бы крайне ошибочно считать, что перед нами всего лишь книга по стиховедению. «Проблема стихотворного языка» касается многих общих вопросов теории литературы и, еще ши-

ре, — общей теории искусства, то есть эстетики. О вкладе Тынянова в развитие эстетики пока еще задумывались мало, пора этим заняться. Читателю же стоит, отправляясь в путь, иметь в виду свой собственный опыт в восприятии не только поэзии, но и прозы, драматургии, театра, кино, изобразительного искусства и так далее. Речь пойдет о том, как устроен стих, как устроена литература, как устроено искусство в целом.

Но, само собой, минимум стиховедческих знаний читателю необходим: нельзя понять книгу, не владея такими терминами, как «верлибр», «паузник», «цезура», «enjambement» («перенос»), и т. п. Но это все вещи не такие уж мудреные, подобными терминами обозначаются явления конкретные и отчетливые. Усвоить их не сложнее, чем, скажем, понятия валентности, удельного веса или квадратного корня, доступные разумению школьника. Роль стиховедения в литературном образовании и эстетическом воспитании, к сожалению, до сих пор осознана недостаточно, и многим читателям по ходу работы над тыняновской книгой придется заниматься «ликбезом», заглядывая в словарь литературоведческих терминов.

Первая глава книги — «Ритм как конструктивный фактор стиха» — начинается с разговора о материале искусства и его конструктивном принципе. Тынянов обращается к читателю, знакомому с теоретическими спорами начала 20-х годов, точнее сказать, — к непосредственным участникам этих споров. Ему кажется, что вопрос уже, в сущности, решен и что достаточно лишь обозначить исходные позиции. Тем более, что само противопоставление материала и конструктивного принципа не являлось духовной собственностью Тынянова, оно было получено им и его единомышленниками по наследству. От кого же?

От самих практиков искусства. Наряду с традицией философского осмысления искусства как одного из видов духовной деятельности человека всегда существовала, так сказать, практическая теория искусства, закрепляющая в письменных и устных высказываниях непосредственный опыт мастеров, обобщающая закономерности художнического труда, причины творческих побед и поражений. В этой теории чрезвычайно много субъективного, полемического, случайно-индивидуального, приблизительно-метафорического, а то и жаргонного. Ее установки, подходящие для одних мастеров, решительно неприменимы к работе других, а тем более не могут претендовать на универсальность. Но у этой неканонической эстетики есть одно неоспоримое преимущество: ее суждения и представления продиктованы пониманием творческого процесса «изнутри».

Всякая теория зиждется на каком-то основном, фундаментальном противопоставлении, на выделении в своем предмете двух полюсов, вокруг которых группируются все частные факты. Для наблюдающего за собой и за своей работой художника такая граница проходит прежде всего между той реальностью, которой он располагал до начала работы, и той реальностью, которая со-

здана исключительно им самим, его трудом, его талантом, его духовным усилием. Вторую из этих реальностей именуют по-разному, а вот первую мастера разных видов искусства с некоторых времен стали метафорически называть *материалом.*

Трудно сказать, когда термин «материал» впервые появился в русском литературоведении. Вместе с тем сразу бросается в глаза, что Тынянов и близкие ему теоретики, входившие в ОПОЯЗ (В. Шкловский, Б. Эйхенбаум) и в Московский лингвистический кружок (Р. Якобсон, Б. Томашевский, С. Бернштейн), с самых первых своих шагов в исследовании поэтики пользовались этим термином как общепонятным и не нуждающимся в обосновании. А когда М. Бахтин в 1924 году решил выступить с резкой критикой «формального метода», он тем не менее принял термин «материал» как необходимое теоретическое понятие, назвав свою статью «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве». Споря с Тыняновым и его единомышленниками о границах и объеме понятия материала, Бахтин, что необходимо подчеркнуть, ставит само это новое понятие в один ряд с такими универсальными философско-эстетическими категориями, как содержание и форма.

Понятие материала обладает большой разъясняющей силой. Оно энергично объемлет все то, что художник получает от жизни, от языка, от опыта предшественников, так сказать, в готовом виде, чтобы преобразовать эту готовую реальность по законам искусства.

Таким способом, «от противного» (а он чрезвычайно эффективен в научном познании), можно отчетливо выявить, что же свойственно именно этому произведению, и только ему. А это нужно не только для научного познания, но и для более глубокого и верного читательского проникновения в созданный художником мир. Умея различать материал произведения и его творческий итог, читатель способен точнее трактовать заложенный в произведении смысл, адекватно переживать эмоции и настроения, присутствующие в произведении, сопоставлять замысел и воплощение и на этой основе достаточно объективно оценивать прочитанное. Иначе говоря, понятие материала помогает читателю перевоплотиться в писателя, «войти творцом» в произведение, пользуясь формулой М. Бахтина.

Необходимость такого вхождения, впрочем, нередко оспаривалась и продолжает оспориваться теми, кто полагает, что читателю, зрителю не нужно вникать в «технологию» искусства, что знание «секретов мастерства», «творческой лаборатории», «приемов» мешает непосредственному восприятию художественных произведений. Этот крайне живучий предрассудок до сих пор отдаляет многих людей от искусства. И опровергнуть его можно только опытом. А опыт свидетельствует, что искушенность в вопросах внутреннего строя художественных произведений не только не мешает свежести и непосредственности эмоционального восприятия, но, более того, — она усиливает глубину эмоций, де-

лает их не случайно-хаотическими, а системными, соответствующими внутреннему духу произведений.

Умение отделять «материал» произведения от его художественной сути — это своего рода двойное зрение, вырабатывать которое каждый читатель, каждый человек, воспринимающий искусство, должен по-своему, вкладывая сюда свой собственный опыт, свой собственный труд. А тот углубленный, «стереоскопический» эффект восприятия искусства, который этим трудом достигается, обладает одновременно и интенсивностью непосредственного эстетического переживания, и объективной достоверностью, близостью к истине.

К сожалению, люди, обладающие острым «двойным зрением», нередко считают его вполне естественным, как бы самим собой разумеющимся и не задумываются о том, как, какими приемами, способами убеждения это свое умение передать Другим. Серьезное, хотя и исторически объяснимое упущение Тынянова и его единомышленников — то, что они не разъяснили читателям (да и своим оппонентам из числа академических ученых) понятие материала во всех его аспектах и оттенках. Утверждение истины в гуманитарной науке, помимо строгой логической доказательности, требует еще и доходчивости, своего рода педагогической гибкости мысли. В противном случае оппоненты, недопонявшие (или просто не понявшие) новую идею, начинают свысока отвергать ее, а то еще и поучать носителей новой идеи, не догадываясь (или не желая думать) о том, что следовало бы поначалу овладеть новой идеей, а потом уже решать, насколько она плодотворна, стоит ли ее продолжать. Так оно и получилось. В 1927 году в письме к Шкловскому Тынянов печально констатирует: «Горе от ума у нас уже имеется. Смею это сказать о нас, трех-четырех людях...» И вот эта утрата диалога с научным миром во многом обусловлена тем, что аналитическое разграничение материальных и собственно художественных элементов, эта энергичная и много открывающая научная антитеза, столь близкая и понятная «трем-четырем людям», не получила развернутого разъяснения на языке, доступном людям с другими представлениями.

По этой же причине читателю «Проблемы стихотворного языка» стоит надолго задуматься над самыми первыми абзацами книги, со всей ясностью осознать, что значило слово «материал» для Тынянова и его единомышленников. Прежде всего, надо осознать метафорическую условность самого термина и не воспринимать его буквально, то есть в значении сырья, вещества, из которого творится произведение. Ясно, что сам термин «материал» возник на основе аналогии с пластическими искусствами, пользующимися реальным материалом: скульптура — мрамором и т. п. Но аналогия не есть тождество, и, серьезно говоря, под материалом в широком смысле подразумеваются гораздо чаще явления отнюдь не материальной сферы. Об этом приходится говорить так подробно, поскольку полемика с Тыняновым и его единомышленниками очень часто строилась на буквализации метафор, образую-

щих терминологические категории. Само слово «материал» людям, тяготеющим к буквалистическому пониманию, кажется принижающим и обидным по отношению к духовным ценностям. Но теоретический термин «материал» так же отстоит от «материала»-сырья, как, скажем, искусствоведческий термин «стиль» отстоит от греческого «стилоса» — заостренной палочки для писания на восковых дощечках. Мы должны принять как данность, что в отечественном литературоведении 20-х годов материалом стали называть всю нехудожественную, дотворческую реальность произведения, преобразуемую в нем по законам искусства. Именно это конкретное смысловое содержание термина важно для нас, а отнюдь не его словесная оболочка. Вполне возможно было бы для этого содержания избрать сегодня новый термин. Однако опыт науки свидетельствует, что всякого рода переименования, изобретения новых терминов для уже известных и однажды названных явлений лишь замедляют движение мысли и вносят путаницу. Богатство синонимов — достоинство языка художественного; в языке же научном синонимы только сбивают с толку и множат бесплодные разногласия. Терминология — такая сфера, где традиционность имеет больше прав, чем новизна. А посему наша задача — понять как можно глубже и конкретнее то значение, которое Тынянов вкладывал в термин «материал», совершенно отвлекаясь при этом от побочных смысловых оттенков, присущих этому слову.

Итак, понятие материала для Тынянова и его единомышленников включает в себя:

— феномен человека в его природной и социальной обусловленности, во всей его психологической и эмоциональной многогранности и неисчерпаемости;

— мир природы;

— социально-исторический опыт человечества во всем его объеме — от событий мирового масштаба до судьбы любого конкретного человека; как частные случаи здесь выступают данные исторической науки, общественные и частные документы, письма, мемуары и т. п.;

— весь опыт культуры, включая сюда и науку, и искусство, и другие сферы культурной деятельности;

— весь мир смыслов, логических абстракций и суждений; иначе говоря — всю область мысли;

— язык в его лингвистической определенности (применительно к литературе как виду искусства) ; важно подчеркнуть, что язык является для словесного искусства особым материалом, наиболее гибким и способным к трансформациям, активно участвующим в преобразовании всех остальных материалов, что дает основание считать его главным материалом литературы, главным не в каком-то иерархическом смысле, а именно в смысле наибольшей активности и специфичности для литературы; ясно, что в других видах искусства ему соответствуют качественно другие материалы; отсюда метафорические выражения типа «язык кино», «язык живописи» и т. п.

Все это приходится «договаривать» за Тынянова и его единомышленников, что требует одновременно отвести и ряд типичных недопониманий. Дело в том, что понятие материала возникает при научном или критическом рассмотрении искусства с точки зрения его творческой специфики, и только с этой точки зрения мы называем материалом упомянутые выше жизненные реалии и сферы. Этим научное понятие материала существенно отличается от художественно-гиперболических суждений самих мастеров искусства, вроде: «Искусство относится к жизни, как вино к винограду» (Грильпарцер), «Быть может, все в мире лишь средство для ярко-певучих стихов» (Брюсов), хотя именно такого рода суждения способствовали рождению самой категории «материал». Выступающие в роли материала человеческие духовные ценности если и являются средством, то средством для создания данного конкретного произведения — и только.

Тынянов вовсе не стремился объявить материалом все, что объединяется словом «жизнь». Касаясь этого острого вопроса, он делает примечание в самом начале книги: «...Я, разумеется, не возражаю против „связи литературы с жизнью". Я сомневаюсь только в правильности постановки вопроса. Можно ли говорить „жизнь и искусство", когда искусство есть тоже жизнь? Нужно ли искать еще особой утилитарности „искусства", если мы не ищем утилитарность искусства по сравнению с бытом, наукой etc.» Сказано с полной отчетливостью, однако чересчур кратко, с той стремительностью мысли, которая внятна лишь единомышленникам. Между тем здесь в свернутом виде присутствует весьма диалектичный взгляд на взаимоотношения искусства и жизни, вопрос о которых вновь и вновь возникает перед каждым поколением, независимо от степени «правильности» его постановки. Искусство, по логике Тынянова, — неотъемлемая часть жизни, подчиняющаяся в известной мере ее законам и выступающая средством по отношению к тем целям, которые жизнь при помощи искусства осуществляет. Но помимо этого у искусства есть и своя внутренняя закономерность, качественно отличающая его от других видов человеческой деятельности. В пределах этой внутренней закономерности искусство реализует свою уникальную, неповторимую цель, по отношению к которой многообразный жизненный материал является средством.

Когда связь искусства с жизнью понимается как отказ от признания за искусством самостоятельной специфики, то из двух хороших и конкретных вещей делается одна неопределенная. В области художественного творчества это ведет к художественной вялости, иллюстративности и приспособленчеству. В области литературоведения, искусствознания и критики — к субъективности и приблизительности, к подмене строгих научных закономерностей априорными бездоказательными установками.

Границы между материальными и художественными факторами в искусстве исторически подвижны, но в каждый исторический момент, в каждом конкретном произведении определенны.

Искусство никогда не утрачивает своей диалектической двусоставной природы. По этой причине на каждое произведение возможен двоякий взгляд: со стороны материала и со стороны собственно художественного фактора. Ощущение материала очень важно: ведь в искусстве, по словам Тынянова, присутствует «нечто, весьма тесно связанное с нашим бытовым сознанием, а иногда даже рассчитанное на тесноту этой связи». Но истинное понимание и чувствование искусства немыслимо без эстетического ощущения того изменения, которому подвергся материал.

Поясним сказанное на примере одного из «типов» материала в искусстве. Особенно трудно осознать материальный характер смысла, мысли как таковой в художественном произведении [1]. Дело в том, что слова «смысл» и «мысль» употребляются применительно к искусству в двух резко различных, но не всегда осознанно различаемых значениях.

Во-первых, мы применяем их ко всякого рода логическим истинам, закономерностям и понятиям. Сюда входят и значения отдельных слов, и синонимически-антонимические отношения между этими значениями, и смысл отдельных суждений (от нарицательной банальности, вроде «Волга впадает в Каспийское море», до глубоких и сложных научно-философских утверждений: «Я знаю только то, что я ничего не знаю», «Мыслю, следовательно, существую» и т. п.), и целые теории, концепции, учения.

Во-вторых, мы нередко говорим о смысле художественного произведения в целом, о той мысли, которую выразил писатель и воспринял читатель. Здесь мы уже употребляем слова «смысл» и «мысль» в переносном, метафорическом значении, имея в виду не сводимое к чисто логическим смыслам и значениям художественное содержание произведения. Художественный смысл в таком, переносном, употреблении слова подразумевает не только оттенки логических смыслов, входящих в произведение, но и все эмоциональное наполнение этого произведения. Здесь мы уже говорим не о каких-то отдельных элементах произведения, но о едином его содержании [2].

В интересах ясности будем в дальнейшем рассуждении называть «смысл» во втором значении, именно — содержанием. Это поможет нам избежать путаницы, не прибегая к усложняющим переименованиям.

Итак, в каждом художественном произведении присутствует множество смыслов, но содержание всегда одно и проявляется только во всей художественной целостности произведения. Порой мы наблюдаем резкое несходство смысла и содержания. Так, в стихотворении Маяковского «Я» есть фраза: «Я люблю смотреть, как умирают дети». Для всякого эстетически грамотного читателя ясно, что шокирующий смысл фразы — это одно, а содержание

[1] Важность этого аспекта для Тынянова ощущается в первоначальном названии книги («Проблема стиховой семантики»).

[2] Не в узком значении термина (синонимичном понятию «сюжет»), а в широком философско-эстетическом значении («содержание и форма»).

стихотворения в целом — совсем другое. Высказывание, обладающее столь жестоким, неприятным для читателя смыслом, понадобилось поэту для того, чтобы глубоко трагическое, гуманистическое содержание стихотворения приобрело большую действенность, эмоциональную доходчивость.

В других случаях содержание произведения может быть прояснено, проиллюстрировано при помощи одного из входящих в него смыслов. Так, фраза Сатина: «Человек — это звучит гордо!» — не без оснований используется как афоризм, передающий содержание пьесы Горького «На дне», как своеобразный идейно-эмоциональный конспект этого произведения. Таким образом, смысл может выступать некоторым «заместителем» содержания — при условии, если мы отдаем себе отчет, насколько полнозначное художественное содержание сложнее, многограннее и богаче любого конкретного, пусть самого емкого, благородного и красивого высказывания, входящего в произведение. По сути дела, и шокирующая фраза Маяковского, и близкий самому автору афоризм Сатина в равной мере являются частностями по отношению к содержанию стихотворения и пьесы.

Напряженные отношения содержания и смысла в литературном произведении нередко обращали на себя внимание самих творцов художественных ценностей. Общеизвестно парадоксальное по форме и глубоко верное по сути высказывание Л. Толстого: «Если же я бы хотел сказать словами все то, что я имел в виду выразить романом, то я должен бы был написать роман тот самый, который я написал, сначала». Толстой здесь остро говорит о невозможности сведения содержания произведения к какому-то частному смыслу. По этой же причине Толстой призывал исследователей литературы вникать в «сцепления мыслей», то есть следить за тем, как из смыслов возникает содержание.

Противопоставление материала и конструктивного принципа позволяет обрести ясность в этом важном для искусства и его правильного восприятия вопросе. Область смыслов полностью относится к материалу искусства, а подлинное содержание любого произведения ставится в прямую связь со специфически художественным началом произведения, с его конструктивно-созидающим фактором.

Многочисленные смыслы относятся к материалу искусства потому, что все они, без исключения, могут существовать и вне художественной сферы. Они не относятся к тому, что есть только в искусстве и больше нигде не встречается. Ни один логический смысл — сам по себе — не нуждается в искусстве как единственном способе выражения. Любой логический смысл может быть со всей полнотой и точностью сформулирован средствами не художественной, а информационной речи.

Так обстоит дело, когда мы касаемся одной из важнейших внутренних закономерностей художественной литературы, подходя к ней со строго научных позиций. В непосредственном же психологическом ощущении писателя, создающего произведение, роль

смысловых элементов может выглядеть иначе. Писатели нередко говорят о том, что в их произведениях «выражена», «передана» или «воплощена» та или иная мысль, или о том, как они стремились «выразить», «передать» или «воплотить» ту или иную мысль. При этом они, как правило, не разграничивают мысль как элемент материала и мысль как содержание художественного произведения. Почему так происходит? Потому, что творческая работа всегда включает в себя страстное отношение к материалу, своего рода любование им. Поэтому та или иная мысль может в процессе творения казаться писателю самой главной, как бы тождественной всему содержанию творимого произведения. Нередко при этом писатель переживает как новую мысль уже известную, а то и общеизвестную истину. Так художник вдохновляется, так он переводит энергию абстрактной мысли в сложную, творческую. «Выражение», «передача», «воплощение» той или иной мысли — условная цель творческой работы, помогающая писателю сконцентрировать свои силы на решении единой художественной задачи, ощущаемой только интуитивно (художественное содержание произведения не может быть осознано писателем заранее, оно становится доступным и ему, и читателям только после завершения труда).

Объективная творческая стратегия работы писателя с мыслью как материалом — это не подчинение голой логической абстракции всех сторон своего произведения (цель не только ложная, но и реально неосуществимая), а органичное, художественно мотивированное включение мысли в целостный строй произведения. При этом неважно, имеются ли в виду мысли, формулируемые «открытым текстом» (авторские афоризмы и сентенции, высказывания персонажей, названия произведений), или же мысли, подразумеваемые автором (те, которые должен извлечь из сюжетов, образов, из произведения как целого читатель).

Как ни дорога была бы писателю та или иная мысль, он может «передать» ее читателю только в радикально трансформированном виде, растворив ее в художественном целом. В этом один из необходимых парадоксов искусства, проясняющих его специфику. Обмен мыслями, передача логических суждений, понятийной информации — не сущность искусства (литературы в том числе), а один из его подчиненных моментов. Еще раз подчеркнем, что такова природа искусства с точки зрения науки. Живое читательское восприятие может быть осложнено или замутнено чересчур буквальным восприятием конкретных мыслей, прочитанных в произведении (или «вычитанных» из него). Но путь к адекватному, верному перед лицом объективной истины восприятию произведения лежит через принятие незыблемых внутренних законов искусства, одним из которых является подчиненное положение мысли, ее материальная природа в составе художественного целого. Сколь ни были бы разнообразны наши читательские впечатления, их общим объективным знаменателем может быть только научный подход.

Признание мысли материальным, подчиненным элементом художественного произведения — необходимое условие постижения подлинного содержания этого произведения (то есть, напомним, той «мысли», того «смысла» в переносном значении, которые и являются сутью искусства, главным в нем). И сегодня мы в состоянии принять тезис о материальном характере мысли в литературе как спокойную истину, несмотря на то, что утверждение этого тезиса в 20-е годы сопровождалось полемическими преувеличениями. Обратимся к такому разъяснению, содержащемуся в одной из работ В. Шкловского: «Мысль в литературном произведении или такой же материал, как произносительная и звуковая сторона морфемы, или же инородное тело»[1]. Преувеличение здесь заключено в слове «такой же». Мысль, конечно, материал иной фактуры, иного характера. Но в 1925 году было важно сформулировать со всей отчетливостью, что при аналитическом расчленении произведения на материальные и художественные факторы мысль (как логический феномен) окажется по ту же сторону, что и звуковая сторона его словесного строя. И на сегодняшнем уровне научно-культурного сознания можно воспринять высказывание Шкловского без всякого шока, поскольку мы хорошо понимаем, что степень органичности воплощения авторской мысли, помимо прочего, поверяется «произносительной и звуковой стороной», степенью естественности авторской интонации.

Гораздо важнее увидеть здесь оценочный, аксиологический аспект: если мысль не приобрела в произведении материальный характер, если она не соединилась с другими его элементами, то она неизбежно становится «инородным телом». Это дает возможность отчетливее говорить об общих закономерностях творческих удач и неудач. В частности, это позволяет со всей определенностью отвергать всякого рода спекуляции на материале, на эксплуатации мыслей, имеющих в обществе и у читателя хорошую репутацию. Мы можем и должны сказать в подобном случае: данная мысль, не принадлежащая лично автору и полученная им как готовый материал, не подверглась в произведении подлинно художественной трансформации, осталась «инородным телом», а стало быть, к содержанию данного произведения она ничего не имеет. Роль овладения таким навыком эстетического мышления трудно переоценить — как в масштабе культурно-общественного сознания в целом, так и в масштабе духовной жизни каждого отдельного читателя.

Все, что сказано выше о мысли как материале искусства, для Тынянова в 1923 году было самим собой разумеющимся, аксиоматичным. Поэтому читатель «Проблемы стихотворного языка» оказывается сразу перед отвесным, вертикальным уступом мысли (подробные отступления, сделанные нами выше, — попытка прорубить ступени в этом уступе). Сделаем еще одно маленькое отступ-

---

[1] Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1983. С. 62.

ление для того, чтобы совсем отчетливо прояснить тему заветной тыняновской книги.

Соотнесем антитезу «материал — конструктивный принцип» с классической антитезой философской эстетики «содержание — форма». Теперь, когда запальчивые споры о «формализме» ушли в прошлое, можно спокойно констатировать, что эти две антитезы вовсе не исключают друг друга. Более того: они находятся во взаимодополняющих отношениях. Трансформация материала под влиянием конструктивного принципа — это не что иное, как «переход формы в содержание», по Гегелю. Модель «материал — конструктивный принцип» демонстрирует единство содержания и формы не как нечто готовое, а как результат творческого процесса, с точки зрения непосредственного создателя художественной ценности, содержательной формы. Новизна данного подхода в том, что он требует от читателя (литературоведа, критика) перевоплощения в художника, духовной работы, направленной в ту же сторону, в которую шел создатель произведения. Это не созерцательно-статический подход, а творчески-динамический.

Здесь Тынянов касается вопроса о литературном герое, художественная роль которого не может быть понята при «статическом» взгляде на него, как на живого, реально существующего человека. Мысль эта чрезвычайно важная, но, к сожалению, не нашедшая пока в науке должного развития. Она могла бы составить предмет долгого раздумья, но не будем далеко уходить в сторону от стиха.

Вслед за этим разговор выходит на самый общий теоретический уровень: «На примере героя обнаруживается крепость, устойчивость статических навыков сознания. Точно так же обстоит дело и в вопросе о «форме» литературного произведения. Мы недавно еще изжили знаменитую аналогию: форма — содержание = стакан — вино...». Тынянов, конечно, поспешил с утверждением об «изжитости» механистических представлений о содержании и форме художественного произведения. Споры, которые велись на этот счет пять-шесть десятилетий назад, не пришли к полной ясности, и сегодня еще «пространственная» аналогия типа «стакан — вино» властвует над многими умами. На место стакана и вина могут подставляться другие метафорические уподобления, но дела это не меняет. Чтобы идти с Тыняновым дальше, в глубину предмета, читатель в этом месте книги должен сосредоточиться и мысленно проверить свое собственное представление о содержании и форме. Если оно мыслится читателю как соотношение чего-то внешнего (форма) и чего-то внутреннего (содержание), значит, читатель не избежал того самого «пространственного» уподобления, против которого выступает Тынянов. Стыдиться этого не следует, поскольку преодоление «пространственной» аналогии — естественный путь познания.

Тынянов здесь говорит: «...в понятие формы неизменно подсовывается при этом статический признак». Формулировка эта нуждается в пояснении. «Статический» у Тынянова — синоним

слова «материальный», причем материал в таком понимании берется вне его художественной трансформации. Понимание формы как внешней подменяет форму наборов не связанных друг с другом материальных элементов.

Идем дальше. «Проблема стихотворного языка» — книга, так сказать, не откровенная, а сокровенная. Это книга не вопросов, а ответов. Вопросы читатель должен уметь задать сам, причем это должны быть важнейшие вопросы его читательского опыта, его труда по освоению произведений искусства. Спросим Тынянова: каков главный принцип построения художественного произведения, определяющий его подлинное и неповторимое содержание?

— «Единство произведения не есть замкнутая симметрическая целость, а развертывающаяся динамическая целостность; между ее элементами нет статического знака равенства и сложения, но всегда есть динамический знак соотносительности и интеграции».

Сказано непросто, но отчетливо и определенно. Надо суметь это перевести на язык своих (у каждого читателя) понятий и представлений; при отсутствии же соответствующих понятий их необходимо выработать (неважно, назвав при этом по-своему или по-тыняновски).

Несколько соображений по такому «переводу». Тынянов берет почти тождественные по значению слова «целость» и «целостность» и придает им смыслы резко противоположные. «Целостность» для него синоним живого, «целость» — мертвого (мертвым может быть объективно слабое художественное произведение, и мертвым может предстать произведение живое, если читатель не умеет с ним справиться). Итак, «целость» — соединение чисто механическое — у него есть «симметричные» начало и конец, чисто внешне отмечающие границы его «замкнутой» текстовой территории. Элементы его находятся в отношениях «равенства»: к примеру, стихотворение выдерживает необходимый размер, в романе чередуются в нужной логической последовательности эпизоды. Смысл такого произведения постигается простым «сложением», то есть логическим осознанием, что и как там рассказывается или высказывается. Такая же внутренне неподвижная, «статическая», картина выстраивается в сознании читателя и в том случае, когда перед ним подлинное произведение искусства, но читатель, не обладая необходимыми навыками эстетического восприятия, способен извлечь из произведения не более чем его информационную сторону.

Художественность произведения состоит в напряженной «соотносительности» его частей и элементов, то есть их сходстве и контрасте. Столь же напряженны, динамичны соотношения частей с целым, в котором обобщается, «интегрируется», энергия внутренних связей. От степени интенсивности этих связей, их внутренней прочности зависит уровень художественного совершенства произведения, его гармоничности (употребим это не любимое Тыняновым слово для более отчетливого прояснения объективного

хода его мысли). Добавим еще, что высокая динамичность внутреннего строя произведения — независимо от масштаба внешней его темы — дает произведению объективное право служить моделью человеческой жизни, моделью мира. Это одно из важных следствий принципа единства содержания и формы.

Степень же глубины читательского понимания зависит от того, насколько читатель способен ощутить (или осознать) «соотносительность» элементов, «интегрировать» их в своем сознании. Неисчерпаемость содержания художественных шедевров, возможность нового к ним обращения реально обусловлена как раз богатством «соотносительности», тем, что при каждом новом прочтении нам открываются новые внутренние связи, «динамическая целостность» продолжает «разворачиваться» в нашем сознании на протяжении всей нашей читательской жизни — независимо от информационного объема произведения: «Война и мир» и «Севастополь в мае» в этом плане качественно равны.

Важно подчеркнуть, что «развертывание», «протекание» неповторимой художественной целостности произведения — процесс объективный, независимый от читательского восприятия. В отличие от тех исследователей, которые включают процесс восприятия во внутреннюю структуру произведения (Потебня, Бахтин), Тынянов стремится предельно освободить свою модель художественного произведения от всего случайного, субъективно-произвольного. Произведение живо и тогда, когда его никто не прочел (или никто еще не смог понять и освоить). Предоставляем читателю самостоятельно решить вопрос о том, какая литературоведческая традиция — тыняновская или бахтинская — ближе ему в данный момент. Отметим только, что в тыняновской концепции нет пренебрежения читателем. Просто направление читательской работы, по логике Тынянова, полностью определяется «динамическим знаком соотносительности и интеграции». Осознать, ощутить, пережить эту, для каждого произведения свою, специфическую динамику — огромная умственно-эмоциональная работа, не сводимая к элементарно-логическому уразумению «того, что хотел сказать автор». Все, что нужно, произведение говорит само. И, если произведение обладает подлинно художественной динамикой, оно говорит больше и точнее, чем имел в виду сказать автор.

Тыняновская концепция художественного произведения резко противостоит как субъективным «прочтениям», так и чересчур мелочному анализу частностей. Исследователь должен уловить и показать общее направление «соотносительности и интеграции», вскрыть источник художественной энергии, указать силы, создающие внутреннее движение. При таком подходе пристальный анализ постоянно сопровождается четким и энергичным синтезом. Вообще говоря, единство анализа и синтеза, единство интеллектуального и эмоционального усилия в познании литературы было для Тынянова настолько очевидным правилом, что он не считал нужным (может быть, и напрасно) специально говорить об этом. Но мы сказать об этом обязаны, поскольку без «подключения»

к аналитической работе своих читательских эмоций (эмоций именно эстетических) практически невозможно воспринять то «усиление», которое характерно, по Тынянову, для композиции художественного произведения.

«Усиление» — вот еще одно ключевое понятие, хотя оно дано Тыняновым без курсива, без акцентировки — так, «между делом», одно попутное полемическое возражение тем, кто художественную гармонию воспринимает как «симметрию композиционных фактов». Энергия художественности нарастает от начала к концу произведения, от начала к концу его относительно самостоятельных частей. В этом, кстати, и залог эмоциональной действенности искусства, его способности влиять на человека. Читатель, способный приложить эмоциональное усилие для того, чтобы пережить это «усиление», вознаграждается глубоким и интенсивным эмоционально-эстетическим переживанием, которое воздействует на весь его внутренний мир и может благотворно сказаться в нравственном смысле. Тот же читатель, который тратит свои эмоции только на частности, на «материальные» стороны произведения, реально говоря, не получает от искусства ничего, он просто расходует свои эмоции, получаемые из других сфер жизни. «Воспитательное воздействие» произведений низкого художественного уровня или классических шедевров, осознанных по-школярски — «материально», — печальная иллюзия, беспощадно разоблачаемая при основательном погружении в тыняновский научно-эстетический мир.

Динамическое единство произведения, заключенный в нем момент «усиления», связь частей между собою и с целым — все это определяется конструктивным принципом искусства. Понятие это можно разъяснить, «показав» его с разных сторон.

Если пойти со стороны материала, то конструктивный принцип — это единый способ художественной обработки материала. Здесь ему более всего соответствует понятие *стиля.* Отпечаток стиля мы можем явственно наблюдать в разных слоях материала: в языке (в процессе трансформации которого формируется особый авторский язык, «слог»), в изображаемых событиях (способ повествования, претворения фабулы в сюжет прочно связан с едиными законами данного стиля), в психологии и поведении героев (реальные жизненные характеры, реальные человеческие свойства получают основательную переработку, и подлинные художественные образы героев под влиянием стиля приобретают тот не тождественный обыденной действительности «динамический» характер, о котором говорил Тынянов) и т. п. Так, к примеру, направление конструктивного принципа романов Достоевского можно уловить, обратив сразу внимание на единство его импульсивного языка, напряженной сюжетности и динамичной «раздвоенности» героев. При этом мы отчетливее видим, что конструктивный принцип произведений Достоевского реализовался на материале предельно прозаичном, обыденном, что еще больше подчеркивает масштаб художественного преобразования жизни в его романах.

Если мы пойдем со стороны внутреннего мира произведения,

его неповторимого устройства, то конструктивный принцип предстанет как общая закономерность соотношения частей друг с другом и с целым произведением. В таком «срезе» конструктивный принцип тесно связан с подчиненным ему материалом, образуя в совокупности с ним содержательную форму произведения.

Если наше внимание обратит какая-то впечатляющая частность, непривычная особенность произведения, то мы говорим как об одном из элементов конструктивного принципа о художественном приеме. Приведем наглядный пример. Пушкинские строки «Шипенье пенистых бокалов и пунша пламень голубой» стали нарицательными не в связи с описываемой ими «пирушкой холостой», а в связи с впечатляющей звукописью (или аллитерацией) — приемом, по отношению к которому материалом выступают и звуки «ш» и «п», и повторяющиеся слоги «пе», и сам житейский факт пирушки. Упоминавшаяся выше «вызывающая» фраза Маяковского: «Я люблю смотреть, как умирают дети» — будет понята верно, если в ней увидят прием — гиперболу буквального смысла, являющегося материалом, почерпнутым из жестокой действительности. Не все приемы психологически ощутимы. Так, в лермонтовском стихотворении «Выхожу один я на дорогу...» через весь текст проходит цезура — пауза после третьего слога каждой строки, создаваемая тем, что всякий раз в этом месте кончается одно слово и начинается другое. Этот прием эмоционально действует и на тех, кто его не видит, и даже на тех, кто не знает, что такое цезура; прием этот участвует в сотворении музыки стиха.

Совершенно неважно, осознает ли прием сам автор. Здесь уместна будет аналогия с сороконожкой, не способной при ходьбе контролировать каждую из своих ножек. Одним росчерком пера писатель осуществляет порой целую совокупность, целый ансамбль художественных приемов. Эта способность проделывать в одно мгновение такое множество действий, которое потом может исследоваться в течение длительного времени, и есть то, что называется талантом. Художники нередко избегают слова «прием», опасаясь обвинений в пресловутом формализме. Думающий ученый и думающий читатель, однако, не должны такие полемические высказывания художников воспринимать буквально.

Нуждается в спокойном научном истолковании нашумевшая формулировка Шкловского: «Содержание художественного произведения равно сумме его приемов». Сама эта формулировка содержит сильный прием, заостряющую гиперболу. Но без преувеличений наука развиваться не может, и задача оппонентов — не отвергать мысль как таковую, а уточнить, скорректировать, выявить рациональное зерно. Никакой «суммы» приемов, конечно, нет, ведь их — неисчислимое множество. Содержание произведения может быть «равно» только само себе (вспомним недоверие Тынянова к «сложению» и «равенству», да и для Шкловского в дальнейшем более близким и даже ключевым словом стало «неравенство»). Роль приемов в произведении неравноценна: они тоже

вступают в отношения главенства и подчиненности, образуют сложную систему. В общем, содержание художественного произведения реализуется во всей системе его приемов, и любая попытка трактовать содержание, минуя эту систему, научно неверна. Но так сегодня думает вся настоящая литературоведческая наука, независимо от терминологического оформления этого принципа. К настойчивому же отрицанию самой реальности художественного приема склонны только те литературоведы, которым природа решительно отказала в какой-либо частице художественного таланта, в умении какой бы то ни было прием осуществить.

Все вышеизложенное сказано для того, чтобы освободить читателя как от боязни всякого рода терминов, обозначающих по-разному конструктивный принцип, так и от чрезмерной зависимости от этих терминов. От читателя требуется только одно — навык эмоционально-интеллектуального «двойного зрения», соответствующего самой диалектической природе литературы как искусства. Иным это зрение дается без всякого усилия, другим необходимо перешагнуть через какие-то умственные и эмоциональные преграды (стыдиться этого не должно: приобретенное таким способом понимание может оказаться острее и глубже, чем то, что получено без напряжения). Умение уловить направление и своеобразие конструктивного принципа ничуть не обедняет живого переживания читателем всего разнообразия материала произведения: его житейских ситуаций, эмоциональных оттенков, чисто познавательной стороны. Сам материал воспринимается тогда в соответствии с той ролью, которую он объективно играет. Взгляд же, направленный в первую очередь на материал, не застрахован от грубых искажений. Сошлемся на восприятие Достоевского многими современниками: не видя организующей конструктивной силы его романов, критики считали язык Достоевского несуразным и хаотичным, сюжетные ситуации нарочитыми и надуманными, а героев — болезненными маньяками.

Антитеза материала и конструктивного принципа помогает не блуждать в тумане, отличать главное от второстепенного, сразу устремляться к смысловому и эмоциональному ядру произведения. Читательская жизнь коротка, и осваивать возрастающее богатство отечественной и мировой литературы становится все труднее. И здесь на помощь могут прийти научные навыки восприятия и чтения, выработанные отечественными литературоведами 20-х годов. Эти инструменты читательской работы ждут широчайшего применения.

А пока мы находимся в том месте тыняновской книги, где автор определяет роль опорной антитезы в историческом аспекте: «Основные категории поэтической формы остаются неколебимыми: историческое развитие не смешивает карт, не уничтожает различия между конструктивным принципом и материалом, а, напротив, подчеркивает его. Это не устраняет, само собой, проблемы каждого данного случая с его индивидуальным соотношением конструктивного принципа и материала, с его проблемой индивидуаль-

ной динамической формы». Обратим внимание на глубокую диалектику общего и единичного в этом рассуждении. Со всей необходимой категоричностью формулируя общий принцип, Тынянов преподносит его читателю не как некую универсальную «отмычку» к любому художественному явлению, а как способ нахождения верного ключа к каждому конкретному факту.

Постоянство главенствующей роли конструктивного принципа и подчиненной роли материала Тынянов демонстрирует на примере октавы — строфы, которая поначалу в русской поэзии была связана с представлением о «музыкальности», «гармоничности» стиха, а затем приобрела разговорно-прозаический облик. Это необходимо было для того, чтобы октава осталась октавой, осталась живым способом стихосложения. Тезис Тынянова можно подкрепить и более масштабными примерами. Так, основные принципы построения художественного образа: сравнение (метафора), метонимия, гипербола и т. п., основные принципы сюжетосложения, самые феномены стиха и прозы, бесконечно варьируясь, взаимодействуя друг с другом, под разными углами зрения вторгаясь в жизнь, не исчезают, не уходят из арсенала искусства.

Но пример с октавой появился у Тынянова еще и потому, что с него начинается развитие новой мысли книги. Это важный теоретический закон, который можно обобщить следующим образом: историческое развитие литературы сопровождается закономерным чередованием мотивированных и немотивированных (простых и сложных, легких и трудных) художественных систем.

Тынянов воспользовался терминами «мотивированное» и «немотивированное», ввиду их конкретности и свободы от оценочных оттенков. Важно подчеркнуть, что в понятие мотивированности Тынянов, как и Шкловский, и Эйхенбаум, на которых он в этом месте книги ссылается, вкладывал логически оправданную взаимосвязь факторов произведения. Немотивированным же искусством называется здесь художественная трансформация этой логики (гипербола, гротеск, стилистические контрасты и т. п.), у которой могут быть достаточно веские художественные оправдания и мотивы. Так что и названные термины достаточно условны, надо либо постоянно иметь в виду тот научный контекст, в котором они возникли, либо «перевести» их для себя в другие выражения [1].

Думается, в самом широком плане антитеза «мотивированность — немотивированность» может быть понята как модель взаимоотношения искусства со здравым смыслом. Искусство то тесно смыкается с ним, то решительно от него отходит. И в самом этом движении присутствует глубокая диалектика. Литераторы, критики, читатели на каждом «витке» этого развития ведут споры о простоте и сложности, гармоничности и дисгармоничности, понятности и непонятности тех или иных поэтов, прозаиков, кон-

[1] Многие теоретики, например В. М. Жирмунский, говорили об историческом взаимодействии «классического» и «романтического» типов творчества. «Мотивированные» системы можно отнести к «классическому» типу, а «немотивированные» — к «романтическому».

кретных произведений. Эти споры необходимы как для самоопределения искусства, так и для освоения его произведений читателями, аудиторией. Но почти всегда получается так, что в поле зрения спорящих попадают не более чем два ближайших по времени «витка»: «новаторы» (условно говоря) полемически отталкиваются от «архаистов», а те вкупе с консервативной частью читателей и критики осуждают «новаторов» за непонятность, дисгармоничность или вычурность. Закон смены мотивированных и немотивированных систем помогает расширить пределы читательского и исследовательского взгляда в обе хронологические стороны: увидеть, как простота и сложность, понятность и непонятность сменяли друг друга в прошлом, и с научными основаниями предположить, что такая же смена не раз последует в будущем. Уже шесть десятилетий, прошедших со времени написания «Проблемы стихотворного языка», не раз показали, как по разным художественным линиям «мотивированные» и «немотивированные» тенденции чередовались, поддерживая непрерывность поэтического развития.

У каждого читателя и исследователя свои вкусовые предпочтения, однако данный закон Тынянова недвусмысленно свидетельствует о том, что эстетическая грамотность и историко-литературная компетентность состоят в признании равной ценности и значимости «мотивированных» и «немотивированных» индивидуальных стилей, стилей школ и направлений, историко-литературных этапов. Однобокие предпочтения в этом смысле чреваты не только оценочной необъективностью, но и потерей исторического видения литературы. Нередки смены «мотивированных» и «немотивированных» конструктивных принципов в пределах одной творческой биографии. Так, «немотивированные» «Столбцы» Заболоцкого закономерно сменились «мотивированной» поздней лирикой. «Немотивированным» был стиль Пастернака в «Сестре моей — жизни» и «Темах и вариациях», а «мотивированным» — в «Стихах из романа» и в цикле «Когда разгуляется». По этой причине нередко «поздних» Заболоцкого и Пастернака оценивают выше и противопоставляют «ранним». Это вредный предрассудок, поскольку два этапа в творчестве этих поэтов образуют еще и единую, прочную систему из двух взаимоосвещающих частей. К тому же движение может идти и в другом направлении: так, Мандельштам от «мотивированного» «Камня» шел к затрудненному языку и ритму своих стихов конца 20—30-х годов.

«Мотивированность» и «немотивированность» — это «чет» и «нечет» диалектического развития литературы. Причем роль «нечета» выпадает на долю «немотивированных» систем, стилей, приемов. Первый шаг — это выпад из привычной системы, «нарушение» старой нормы, второй необходимый шаг — восстановление художественного равновесия за счет перестройки материальных элементов.

Тынянов предлагает в первую очередь сосредоточить внимание на художественных явлениях «с ощутимой формой», считая, что

«мотивированные» явления «менее удобны для этого». Но «меньшее удобство» не освобождает от необходимости исследования, которое в таком случае должно быть еще и «„обнажением" формы». Такая последовательность обеспечивает историческую культуру и истинность исследования. Обратим внимание: «немотивированное» искусство поначалу вызывает недоверие и непонимание, но затем начинает усваиваться и приниматься — после того, как читатели и критика преодолеют некий барьер. «Немотивированные», «сложные», произведения требуют какого-то объяснения, истолкования, и сами попытки объяснения и истолкования (а порой и высказывания негативные по принципу «от противного») являются объективным вкладом в процесс исследования. Иначе говоря, высказываются какие-то конкретные суждения и наблюдения. «Мотивированные» же явления принимаются легко, оцениваются высоко, но это не говорит об их хорошем понимании и усвоении. Часто высказывания о «мотивированном» искусстве носят крайне расплывчатый, невнятный характер повторения общих мест. И за всем этим стоят объективные трудности познания, к «гармоническим», к «простым» явлениям трудно подступиться с аналитическим инструментом. Вот тут-то и полезна историко-литературная диалектика. Понять природу мотивированного явления, обнажить его форму можно путем сопоставления с соседним немотивированным явлением. Так, «гармоничность» Пушкина романтического периода для Тынянова раскрывалась через сопряжение с «дисгармоничностью» его предшественника Державина, с «дисгармоничностью» прозаизмов пушкинской лирики 30-х годов.

Такое постижение составляющих сил системы гармонической без ощутимых, внешне образующих противоречий Тынянов называет динамической археологией. Увидеть в гармонии борьбу — трудная задача, решать которую тем не менее надо — и для более глубокого прочтения признанных шедевров, и для четкого проведения различий между подлинной, живой гармоничностью и мертвыми эпигонскими слепками с нее, многочисленными подделками под авторитетные художественные образцы. «Я люблю вас, но живого, а не мумию», — говорил, обращаясь к Пушкину, Маяковский. Тынянов воплощал этот принцип в строгом научном исследовании, показывая, как вершинные достижения литературы готовятся поисками, противоречиями, как аккумулируется в них историческая энергия искусства.

Этот закон Тынянова (как и закон «отталкивания») преграждает путь внеисторическим прочтениям произведений, показывает, что власть историко-литературной диалектики распространяется на любое произведение, на его внутреннюю художественную структуру. Диалектические противоречия на «стыках» мотивированных и немотивированных этапов искусства для одних произведений оказываются созидательными, для других — разрушительными. Так, в самую эстетическую оценку произведения прочно вводится исторический критерий, помогающий избежать случайностей и субъективной «вкусовщины».

9—892

А как первые два закона Тынянова, связанные с внутренними, имманентными процессами литературного развития, соотносятся с закономерностями развития социально-исторического? Такой вопрос вполне правомерен, и более того — необходим. И именно сегодня мы можем дать на него ответ, избежав тех крайностей, которые были характерны для оппонентов Тынянова полувековой давности — причем оппонентов не уровня Бахтина и Энгельгардта, а, так сказать, оппонентов чересчур официальных, старавшихся, подобно сухово-кобылинскому персонажу, идти впереди прогресса. Они едва ли способны были просто грамотно прочесть такую книгу, как «Проблема стихотворного языка», но зато виртуозно владели приемами наклеивания ярлыков и манипуляции вырванными из контекста цитатами. И вот ведь что удивительно и прискорбно: имена этих бюрократов, формалистов от науки и литературы давно и заслуженно забыты, а инерция их оценок и представлений в какой-то мере сохраняется, мешая процессу объективного познания литературы и истории.

Эти рецидивы формально-бюрократического мышления сказываются прежде всего в механической подгонке фактов литературного развития под априорно-схематические представления об исторической эпохе. К любому факту поэтики подбирается детерминистское с виду объяснение: скажем, «прозаизм» стихов Некрасова возводится к задачам «гражданской поэзии». Но эта обусловленность логически недоказуема, а сами утверждения такого рода ничего не открывают ни в закономерностях развития поэзии, ни в закономерностях общественной жизни и борьбы. Это, пользуясь выражением Д. С. Лихачева, «абстрактный историзм», то есть подход, только притворяющийся историческим. Историзм в исследовании связи литературы и общественного развития должен быть конкретным и оперировать не глыбами «глобальных» сентенций, а точными фактами напряженного взаимодействия развития общественного и развития литературного. Отталкивание и борьба творческих индивидуальностей, смена «мотивированных» и «немотивированных» художественных систем находятся в сложном, интересном взаимодействии с процессами социально-классовыми, политическими и т. п. В уяснении характера этого взаимодействия Тынянов шел двумя путями: как ученый, верящий только стройным логическим и фактическим доказательствам, как писатель, интуитивно фиксирующий эти связи в образно-композиционных «сцеплениях мыслей». Историзм был для Тынянова делом жизни, предметом постоянного поиска, а не цитатником, не набором готовых школярских формул.

Тынянов первым в мировой литературоведческой и эстетической мысли по-настоящему применил принцип историзма не только к материалу искусства, к его информационно-рассудочной стороне, но и к поэтике, к конструктивному принципу. «Динамическая археология» позволяет увидеть, как историческая действительность не просто отразилась в характерах, сюжетных ситуациях, предметных деталях, языке произведения, а как эта действитель-

ность проявилась в самой духовно-творческой сути произведения, его поэтической неповторимости. В содержание художественного произведения органически входят и история его создания, и литературная ситуация эпохи, творческая борьба художника с собой, с материалом, его позиция и в жизни, и в литературе. И все это «динамическая археология» может увидеть внутри произведения, а не в приложении, не в «реальном комментарии». Вспомним еще раз тыняновское недовольство формулой «литература и жизнь». Литература входит в жизнь, причем не только своей «материальной» стороной. Конструктивный принцип — факт действительности, душа произведения. Постигнуть его так же трудно и необходимо, как постигнуть смысл конкретной человеческой жизни.

Так ярый ток, оледенев,
Над бездною висит,
Утратив прежний грозный рев,
Храня движенья вид.

Эти строки Баратынского, вынесенные в эпиграф «Смерти Вазир-Мухтара» и символизирующие тыняновский принцип «прочтения» сложной судьбы Грибоедова, могут служить и формулой тыняновского подхода к структуре художественного текста (в таком качестве эти строки процитированы в статье «Промежуток»). Разглядеть в произведении «движенья вид», признаки литературно-эволюционных процессов было всегда главной задачей Тынянова, а решение ее давало возможность более достоверно услышать и «грозный рев» исторического времени. Сегодня стало достаточно очевидно, что такой путь познания более плодотворен, чем подгонка всех «художественных особенностей» под априорно-схематические представления о былых эпохах. Своим предпочтением динамического подхода статическому современное научно-литературное сознание многократно перекликается и с тыняновским художественным творчеством, и с его научными открытиями.

А пока мы находимся в том месте заветной тыняновской книги, где речь идет о соотношении понятия «конструктивный принцип» и «система его применения» (иначе говоря — поэтика). Это одно из труднейших мест книги. Одно из высказанных здесь положений ясно вполне: для четкого выявления конструктивного принципа исследователю нужны пограничные ситуации, крайние случаи, где может быть достигнута чистота исследовательского эксперимента.

Система применения конструктивного принципа, по мысли Тынянова, может быть «чрезмерной». В качестве «простейшего» примера Тынянов приводит случайную рифму, внезапно встречающуюся в стихах Жуковского. Пример действительно «простейший» в смысле своей наглядности, но отнюдь не вполне ясный в смысле общетеоретическом. «Как внеконструктивный факт — это рифма; как факт ритма, то есть конструкции, такая «случайная рифма» есть явление sui generis, необычайно далекое по конструктивным заданиям и следствиям от обычной рифмы». Остается пожалеть,

что главка на этом обрывается и здесь не сказано даже двух слов о том, в чем состоит своеобразие таких явлений, как случайная рифма. Думается, здесь содержится росток рассмотрения такой серьезной общетеоретической и общеэстетической проблемы, как закономерности сочетания и взаимодействия разных конструктивных принципов в пределах одного произведения. Здесь намечается разговор о совместимости стилей и сюжетно-композиционных комплексов. Важность этого вопроса трудно переоценить, на протяжении последних двух веков он то и дело возникает и теоретически, и творчески-практически. От споров о сопряжении поэзии и прозы в «Евгении Онегине», о последней главе гоголевского «Портрета» — до попыток разгадать способ построения «Мастера и Маргариты», до полемики вокруг «Буранного полустанка» Айтматова — таковы примерные, условные вехи этого эстетического диспута.

Мы говорили до сих пор о широком общетеоретическом значении «Проблемы стихотворного языка». А теперь пришло время быстрого рывка мысли. Такой рывок был совершен Тыняновым в третьем — пятом разделах первой главы книги. Здесь, собственно говоря, начинается обоснование природы ритма как конструктивного принципа стиха. Тынянов полемически отталкивается от «акустического подхода» к проблеме ритма, подхода, характерного для того направления и немецкой филологии, которое получило название «Ohrenphilologie» («слуховая филология»). Однако читатель должен отдать себе отчет в том большом значении, которое имеет акустический подход к стиху, казавшийся Тынянову уже пройденным этапом познания (пройденным потому, что Тынянов его самым основательным образом прошел и для себя исчерпал). Ведь акустический подход, то есть подход к стиху как звучащему, как закономерному сочетанию звуков, был тогда доступен не каждому. Симптоматично признание одного из самых талантливых тыняновских учеников, Н. Л. Степанова: «На первом курсе я был настолько наивен, что, не зная фонетики, взял у Тынянова тему о звукописи у Батюшкова. Ни с кем не посоветовавшись, я разграфил огромный лист бумаги (размером с афишу) и разнес по разным клеточкам буквы (именно буквы, а не звуки) великолепного стихотворения Батюшкова «Таврида», рокочущими звонкими сонорными звуками... Надо было иметь очень много такта, человеческой доброты, чтобы скрыть улыбку и деликатно, не задевая моего самолюбия, указать на эту ошибку — вернее, элементарное невежество. (После этого я стал со всей энергией молодости изучать фонетику у такого ее выдающегося знатока, как С. И. Бернштейн.)»[1]

Если Н. Л. Степанов быстро наверстал упущенное и стал тонким исследователем поэзии, неизменно внимательным к ее звуковой стороне, то для многих профессиональных и непрофессиональных знатоков и ценителей поэзии ее звуковое устройство пред-

[1] Воспоминания о Ю. Тынянове: Портреты и встречи. С. 233.

ставляется либо незначимым (уместно тут повторить степановские слова «элементарное невежество»), либо не очень понятным делом. Вспоминается случай, когда один литературовед всерьез писал о роли скопления звуков «е» в тютчевской строчке «Слезы людские, о слезы людские» (тогда как такого звука в этой строке нет ни одного: буква «ё» дважды обозначает звук «о», а «е» в слове «людские» обозначает звук, близкий к «и»).

В современной поэтике и стиховедении до сих пор продолжается разработка многих аспектов «акустического» подхода, существует множество интересных и нерешенных вопросов. Словом, правомерность углубленного исследования звуковой стороны поэзии не подлежит сомнению. Но дело в том, что Тынянов в 1924 году опередил процесс этого исследования на несколько этапов и вывел его на уровень, к которому стиховедческая наука не приблизилась и шесть десятилетий спустя. Разработанный здесь Тыняновым принцип исследования — это даже не шаг вперед, а неподражаемый прыжок, который впору сравнить с рекордом африканского прыгуна в длину Бимона, показавшего результат восемь метров девяносто сантиметров в ситуации, когда рубеж восьми метров считался вполне достойным, а о приближении к девяти метрам никто еще и не помышлял. Подобно тому, как рекорд Бимона отнюдь не стал со временем, как это бывает обычно, массовой нормой и до сих пор не побит, так и новый подход Тынянова не только не стал общедоступным, но и не вошел в обиход даже ведущих представителей современного стиховедения.

В чем же суть этого подхода? Ритм, формируясь на звуковой материальной основе, выходит за пределы этой основы и начинает, по праву конструктивного принципа, подчинять себе не звуковые, а иные материальные элементы. При таком взгляде на стих ритм предстает не только звуковой реальностью, выявляется его надзвуковая, надакустическая природа.

Сложно? Но ничего не поделаешь: это сложно для всех. Если бы сформулированная закономерность была бы усвоена хотя бы профессионалами-стиховедами, исследование поэзии, быть может, пошло бы совершенно иным путем. Впрочем, оно еще пойдет этим путем — по неизбежной логике развития науки, — но несколько позднее.

Выход стихотворного ритма за пределы звуковой реальности Тынянов продемонстрировал на примере эквивалентов текста — замены в ряде произведений Пушкина строф и строк рядами точек, замены, вызванной не цензурными причинами, не «пропусками» какого-то «подразумеваемого» текста, а продиктованной поэту внутренним ритмическим чувством. Убедительно доказав, что «эквивалент текста» не тождествен паузе, непередаваем акустически (так, при чтении вслух ряды точек просто невозможно передать никаким способом), Тынянов говорит об особой значимости подобных явлений: здесь энергия ритма, внутренняя динамика произведения не ослабляется, а, наоборот, сгущается, концентрируется, достигая высокого напряжения. Ритм продолжает

активно существовать вне слов, вне звуков, на минимальном материале, в акустическом и семантическом вакууме.

Такие случаи редки, но от этого их значимость не снижается. Именно на границе познается суть художественного явления. Тынянов сказал об этом в своей книге чуть раньше: «Конструктивный принцип познается не в максимуме условий, дающих его, а в минимуме; ибо, очевидно, эти минимальные условия наиболее связаны с данной конструкцией, и, стало быть, в них мы должны искать ответа относительно специфического характера конструкции».

История с «точками» с особой наглядностью демонстрирует независимость и всемогущество ритма. Когда ритму не хватает текстового материала, он, по сути дела, «из ничего» творит замену текста, его полноправный эквивалент. Но из этого следует, что ритм способен ставить в отношения эквивалентности материальные элементы как звуковые, так и незвуковые по природе. Это дает возможность диалектически подойти к такому важнейшему вопросу поэтики, да и поэзии, как вопрос о характере связи между звуком и смыслом, звуком и образом. Научно достоверное решение этих вопросов возможно только с учетом организующей роли ритма. Именно ритм, широко, по-тыняновски понимаемый, является той постоянной величиной, относительно которой ориентируются переменные, материальные факторы. Ритм не аккомпанирует художественному содержанию произведения, не «отражает» его, а непосредственно заключает его в себе. Сфера реализации ритма представляет собой, по Тынянову, «богатейшую область эквивалентовки». Эту формулировку можно сделать более ясной, если соотнести ее с такой общепонятной категорией поэтики, как сравнение. Ритм — это единый ключ ко всей системе сравнений, образующих художественный мир стихотворного произведения. Он постоянно ставит в отношения условного равенства (эквивалентности) неравные, а то и неоднородные по составу элементы. Поясним на предельно прозрачном примере. Вот пушкинская строка: «Буря мглою небо кроет...» Уже в первом слове ее завязана целая сеть сравнений. Ударный первый слог соотнесен со вторым безударным, значение слова соотнесено с его звучанием. Как стопа хорея, это слово являет собою первый шаг в метрическом движении стиха («изготовку», по терминологии Тынянова), вторая же стопа («мглою») дает «разрешение» этой изготовки, то есть продолжает движение в сходной форме, но на том же месте могла бы стоять безударная группа слогов, и это было бы «неразрешением» изготовки. Проще говоря, каждый последующий шаг в движении стиха сравнивается с предыдущим, вступает с ним в отношения сходства или контраста. И эта закономерность в равной степени касается не только звуковых, но и образных, предметных, смысловых элементов. Сравниваются друг с другом не только однородные, но и неоднородные явления. Представление о буре сравнивается с метрическим движением четырехстопного хорея, и осуществляет это сравнение ритм.

Здесь очень важно отдавать себе отчет в том, что сравнение — это не равенство, не тождество. Часто, пытаясь обнаружить связь смысла и звучания, ее ищут как соответствие: стараются доказать, что звук «у» в слове буря передает завывание этой бури, или же пытаются это завывание подслушать в чередовании ударных и безударных слогов. Бывают, конечно, и более сложные попытки нахождения соответствий в разных слоях материала, на разных его уровнях. Но в свете тыняновской концепции конструктивного принципа такие логические построения выглядят достаточно наивными и далекими от истины. «Стих обнаружился как борьба факторов, а не как содружество их». Постоянный конфликт между метром и ритмом, открытый Андреем Белым, Тынянов вывел за пределы звукового, акустического уровня, показав, что стих на каждом шагу своего движения меняет соотношение между подчиненными ему факторами, между всеми материалами, из которых он строится.

Эта важная закономерность выходит за рамки поэзии и, шире, — за рамки литературы, имея общеэстетическое значение. Поэтому мы должны выделить ее особо, обозначить как еще один закон Тынянова. Художественный строй произведения создается динамическим взаимодействием, борьбой его материальных элементов. Как и первые два закона, этот связан с диалектикой развития искусства, его движущими противоречиями, находящими отражение внутри каждого конкретного художественного произведения.

Последовательно диалектичный взгляд на природу стиха позволил Тынянову подойти с совершенно новой стороны к определению его специфики. «Проблема стихотворного языка» даже внешне не похожа на книги по стиховедению, появлявшиеся до нее и вышедшие позднее. Тынянов обходится без, казалось бы, необходимых для темы метрико-ритмических схем со значками ударных и безударных слогов, без статистических подсчетов. Более того, самым характерным представителем стиха он считает не метрический стих (то есть написанный одним из пяти классических размеров), а стих свободный, верлибр. Это дало возможность подняться над мелочными арифметическими соображениями о количествах слогов и стоп, заговорить о сложной (и вместе с тем отчетливой) алгебре стиха, о самом принципе стиха, допускающем множество переменных.

Тынянов сохраняет здесь верность своему правилу искать истину в «крайних» проявлениях, ставить исследовательский эксперимент там, где конструктивный принцип реализуется не при максимуме, а при минимуме условий.

Проследим мысль Тынянова на одном из самых популярных примеров свободного стиха — стихотворении Блока «Она пришла с мороза...»

Она пришла с мороза,
Раскрасневшаяся,

Наполнила комнату
Ароматом воздуха и духов,
Звонким голосом
И совсем неуважительной к занятиям
Болтовней.

Минимальной единицей ритма здесь является целый стих (строка). Первый стих задает «динамическую изготовку» (с точки зрения метрической он соответствует строке трехстопного ямба). Второй стих не похож на первый, он построен по принципу «неразрешения изготовки»: это не «отклонение» от нормы, а особая художественная норма. Важен сам импульс, который был передан второму стиху первым. Между двумя строками возникает напряженная связь особого рода — и так между всеми последующими. Здесь ощутимее становится «стиховое единство», то есть относительная самостоятельность и внутренняя организованность самой строки. Повышается и роль графики, то есть авторского разделения произведения именно на такие отрезки-строки, а не иные (и, поскольку мы выбрали для примера признанный стихотворный шедевр, легко убедиться в художественной оправданности этого разделения).

Когда перед нами такой стих, без рифмы, без строгого проведения смены ударных и безударных слогов, ощутимее становится само вещество стиха, нагляднее видится то, что делает стих стихом. Отчетливее ощущается значимость и ценность строки как таковой. Всякое стихотворное произведение строится на сравнении, уподоблении звучания составляющих его строк — здесь это сравнение обнаруживается резче, поскольку строится не по принципу сходства, а исключительно по закону контраста.

«Нетрудно заметить при этом, что тогда как правильность метрической системы — слишком дешево достающееся разрешение — ведет чрезвычайно быстро к автоматизации стиха, момент метрического эквивалента динамизирует его», — говорит Тынянов о повышенной динамичности свободного стиха. Прояснить это можно, задавшись вопросом о том, какие стихи легче сочинить, не будучи поэтом. Ведь правильную метрическую систему воспроизвести способен, в общем, всякий человек, получивший сведения о пяти основных размерах, и это будет иметь видимость стиха (скажем, четырехстопного ямба или трехстопного амфибрахия), пусть вялого и невыразительного («автоматизованного»). Если же не наделенный даром поэта сочинитель пробует создать стихотворение из «эквивалентов», подобное процитированному, его неудача будет гораздо заметнее. Продолжая мысль Тынянова на процитированном примере, обратим внимание, что в свободном стихе прозрачнее видна роль ритма в создании словесного и образного строя. Выделение слова «раскрасневшаяся» в отдельную строку — это словно помещение в раму нарисованного одним словом портрета героини; уподобление рядом стоящих длинной строки «И совсем неуважительной к занятиям» и предельно короткой строки

«Болтовней» делает резче противопоставление «занятий» и «болтовни», чем это было бы при строках равной протяженности, и т. п.

Конечно же, Тынянов был явно неравнодушен к свободному стиху, широко представленному, в частности, у столь любимого им Хлебникова, но это эмоциональное пристрастие не мешало постижению истины. «В наше время, — пишет Тынянов, — vers libre одержал большие победы. Пора сказать, что он — характерный стих нашей эпохи, и в отношении к нему как стиху исключительному или даже стиху на грани прозы — такая же неправда историческая, как и теоретическая». Пожалуй, сегодня, шесть десятилетий спустя, мы должны признать, что верлибр не нашел такого широкого количественного распространения, которое, по-видимому, предполагал Тынянов. Однако «характерный» — не обязательно массовый, часто употребляемый. О роли свободного стиха для поэзии нашего столетия целесообразнее поговорить в столетии грядущем. Сейчас хочется обратить внимание на другое: верлибр как стих не сложнее, а проще стиха метрического — с точки зрения непосредственного восприятия и с точки зрения исследования. Запутанность и противоречивость современных научных концепций свободного стиха проистекает оттого, что его рассматривают как некое усложненное образование на основе метрического стиха. Не исключено, что стиховедение сможет выйти на новые рубежи, если оно, в духе тыняновской концепции, посмотрит на верлибр как на нерасчлененное «стиховое единство», а на метрический стих — как на результат разложения этого единства (здесь нужны и серьезные исторические исследования). Быть может, такой подход, более близкий к принципу «от простого к сложному», будет способствовать формированию стиховедческого сознания в более широких читательских массах. Ведь не случаен исключительный «герметизм» сегодняшнего стиховедения: даже азы его известны по-настоящему очень небольшому кругу людей, а степень применения стиховедческих категорий в критическом анализе и оценке современной поэзии, по сути дела, равна нулю. Быть может, в школах будущего элементы стиховедения начнут объяснять не с ямба и хорея, а со свободного стиха и таким путем и ямб, и хорей станут понятнее? На эти вопросы ответит будущее. Пока же очевидно одно: подход к проблеме стихотворного ритма, намеченный Тыняновым, при всей своей сложности сулит большую ясность. Именно ясность, а не «простота» цель познания (простым способом можно разъяснить и сложные вещи — были бы они истинными). Продолжая начатое Тыняновым, можно «добыть» немало достоверных способов проникновения в содержательные глубины стиха.

Опровергая ходячее мнение о том, что свободный стих — это «переход к прозе», Тынянов показывает, как свободный стих обнаруживает наибольшую отдаленность от речи прозаической. Он предлагает читателю провести такой эксперимент: записать свободный стих как прозу, без разделения на строки, и посмот-

реть, какие искажения будут внесены таким способом в записи (идя за мыслью Тынянова, мы можем воспользоваться как материалом для эксперимента упоминавшимся стихотворением Блока). Этот несложный опыт наглядно покажет нам, что при прозаической передаче исчезнут единство стиха (стихового ряда) и, обусловленная этим единством, особенно прочная связь друг с другом входящих в один стиховой ряд слов («теснота» стихового ряда). Так, в нашем примере слово «ароматом» более прочно связано со словами «воздуха и духов», чем с синтаксически управляющим ими словом «наполнила» из предыдущего стихового ряда; слово «раскрасневшаяся», заполнившее целый стиховой ряд, резко отделено от «пришла» и т. п.

Так мы вслед за Тыняновым приходим к пониманию еще одного его закона — закона единства и тесноты стихового ряда. Это, пожалуй, наиболее принятое и усвоенное современной наукой открытие Тынянова, что не мудрено: ведь единство и теснота стихотворной строки доступны на уровне непосредственного ощущения В данном случае смелость научной мысли заключалась в том, чтобы обвести хорошо знакомое всем ощущение четким теоретическим контуром. Строка — значимая единица стиха, это молекула поэзии, несущая в себе ее важнейшие свойства. Строка — это потенциальный мир: недаром Тынянов во второй главе книги вспоминает о моностихах — однострочных законченных произведениях («Покойся, милый прах, до радостного утра» Карамзина), противопоставляя им прозаические афоризмы как фрагментарные, отрывочные формы. Ощущение ценности и относительной самостоятельности стихотворной строки нередко присуще поэтам (выражение «железки строк» у Маяковского), чутким читателям. Но важно еще сформулировать это ощущение, включать его в систему теоретических представлений.

Закон единства и тесноты стихового ряда имеет два важных следствия. Одно из них — динамизация речевого материала в стихе. В каждом слове стихотворного произведения изначально присутствует отпечаток ритма, оно качественно отличается от соответствующего слова в словаре, в другом стихотворении. Так, «буря» из пушкинского «Зимнего вечера» как «метрическое слово» четырехстопного хорея — это одно, а «буря» из пушкинской «Тучи» («Земля освежилась, и буря промчалась») как «метрическое слово», входящее в стопу амфибрахия, — совсем другое. «Независимостью» от ритма обладают, пожалуй, только слова в бездарных стихах, где они механически загнаны в схему размера. Стиховое слово находится сразу же в двух измерениях, через него как бы пропущен еще и ритмический ток. Отсюда и его особая динамичность. В критической статье «Промежуток» Тынянов дает выразительную афористическую формулировку: «Стих — трансформированная речь; это — человеческая речь, переросшая сама себя».

Второе следствие — сукцессивный характер речи в стихе, в отличие от симультанности обыденной речи и речи в прозаическом

произведении. Оба термина, произведенные Тыняновым от латинских основ, нуждаются в разъяснении. «Сукцессивный» означает «последовательный», «симультанный» — «одновременный». Однако в этимологию этих терминов чересчур вникать не надо, Тынянов для того и воспользовался иноязычными словами, чтобы по возможности сократить побочные смысловые оттенки и ассоциации. Надо принять эти термины в том, и только в том, конкретном значении, которое им в данной книге придается. Речь идет о движении не во времени и не в пространстве, а о чистом движении, внутреннем разворачивании поэтического слова при отсутствии этой развернутости в прозе.

Так мысль Тынянова подходит к решению важнейшей теоретико-литературной задачи — установлению фундаментальных различий между поэзией и прозой. Он навсегда отметает привычное для многих разграничение по принципу наличия ритма (поэзия) и отсутствия его (проза). Существует ритм стихотворный и ритм прозаический. Различия между ними пролегают не в акустической области, а гораздо глубже: «„Ритм прозы" функционально далек от „ритма стиха". Это два разные явления».

Ритм стиха разрушает те связи, которые существуют между словами в нехудожественной речи, во имя создания новых связей, более глубоких и многогранных. Ни одно слово, став материалом стиха, не сохраняет своего прежнего значения. Значения слов не исчезают, не заменяются на другие, а качественно преобразуются. Слово приобретает то значение, которое оно может иметь только в данном стихе, в окружении конкретных слов — соседей по стиховому ряду. Все значения слов деформируются, по Тынянову, звучанием стиха, его сукцессивным движением — фактом исключительно художественным, не представленным нигде за пределами искусства. Поэтому бесполезны попытки (а они все еще предпринимаются, несмотря на разъяснения Тынянова) искать характерное для того или иного поэта значение того или иного слова. Так же бесплодны и попытки рассудочного «перевода» материальных значений в «стиховые». От читателя требуется представление о возможных значениях данного слова как такового, которое должно сочетаться с непосредственным ощущением сукцессивного движения стиха. Это ощущение достигается простым способом — артикулированным чтением: не обязательно вслух, и при чтении стихов «про себя» проделывается подспудная артикуляционная работа. Те, кто читают стихи чисто «семантически», только «глазами», обращаются с ними не по назначению. «Артикуляционное» чтение стихов — реальное подтверждение тыняновского тезиса о деформации значений ритмом. Читателю, способному прочесть стихотворение так, как будто оно написано им самим, совместить объективный ритм стиха со своими внутренними эмоциональными ритмами, — такому читателю стиховая семантика всех слов, входящих в стихотворение, становится интуитивно ясной, не нуждающейся в дидактической расшифровке.

Тынянова, правда, пугало само слово «эмоция»; в сочетании

«художественная эмоция» он видел опасную «гибридность», чреватую субъективными домыслами. Однако можно и нужно говорить об эмоциональности как средстве, а не как цели читательского освоения стиха. Понимающий читатель как бы исполняет стихотворение на своем эмоциональном инструменте. Стиховедческая же грамотность делает такое исполнение более правильным, больше извлекающим из энергетических глубин произведения. Показательна и потребность читателей стихов в запоминании текстов наизусть: при вспоминании стихотворения особенно ощущается «сукцессивность» его динамического протекания. Прозаические же произведения такой потребности не вызывают, и дело здесь не только в облегчающих запоминание возможностях ритма и рифмы, не в объемах текстов: многие почти полностью помнят такие большие стихотворные произведения, как «Горе от ума» или «Евгений Онегин», меж тем как самую короткую новеллу Чехова знают наизусть разве что профессиональные чтецы, специально заучившие ее для театрализованного исполнения.

Конструктивный принцип прозы — «симультанное использование семантических элементов слова». Иначе говоря, динамика прозы — в напряженном взаимодействии всех смыслов произведения (смыслов прямых, авторских, высказываний и высказываний героев, смыслов сюжетных событий и отношений, смыслов образных деталей и т. п.). Чтобы одновременно, «симультанно», схватить это сложное взаимодействие, читатель должен представлять все произведение сразу — будь то «Барышня-крестьянка» или «Война и мир». Обратим внимание: в процессе чтения прозаического произведения (а чтение неизбежно протяженно во времени) мы еще не воспринимаем это произведение как целое, а только готовимся его воспринять по завершении, когда вся его семантическая «картина» выстроится в нашем сознании. И прозаический ритм подчиняется этой «картине», «деформируется» ею.

Сказанное о закономерностях восприятия стихов и прозы не претендует на научную строгость: это всего лишь способ наглядно проиллюстрировать тыняновские идеи на примерах психологических, связанных с непосредственным читательским опытом. Ни стих, ни проза сами по себе от особенностей восприятия не зависят. Их природное различие объективно, и еще один закон Тынянова можно сформулировать следующим образом: стихотворный ритм подчиняет себе семантические элементы, деформирует их; прозаическая семантика подчиняет, деформирует звуковые, в том числе ритмические, элементы произведения.

Мы достигли вершинной точки тыняновской теоретической мысли. Вторая глава книги — «Смысл стихового слова» — конкретизирует открытые Тыняновым законы стиховой природы применительно к слову как единице стихотворного языка. Назовем наиболее существенные методические принципы анализа, подробно мотивированные автором книги:

1. В стиховом слове ощутимо не только его основное значение, но и второстепенные лексические признаки.

2. Слово, стоящее в конце стиха, ритмически выдвинуто (независимо от наличия или отсутствия рифмы).

3. Ритмическая выделенность слова есть выделенность смысловая.

4. Колеблющиеся признаки значений слов, входящих в один стиховой ряд, могут объединять их независимо от логических связей.

5. Звуковые повторы в стихе создают ритмическую метафору, не поддающуюся однозначной расшифровке, а соотносящуюся со значениями образующих ее слов.

6. Рифма — сравнение двух слов не только по звучанию, но и по смыслу, она активизирует значения рифмующихся слов.

7. Сюжет стихотворного произведения подчиняется ритмическому фактору («Перспектива стиха преломляет сюжетную перспективу»).

Все эти принципы нуждаются в последовательном применении к анализу конкретных произведений, они все чаще становятся отправными постулатами в работах по поэтике и стиховедению. Недалеко то время, когда они станут и достоянием широкого читателя, реальным подспорьем в искусстве понимания стихов.

Но значение книги «Проблема стихотворного языка» в полном объеме еще предстоит оценить. «Это книга, которую надо изучать, которую надо усвоить, которую надо продолжать», — говорил Б. В. Томашевский в 1944 году, и слова эти более сорока лет спустя звучат с той же актуальностью. Заветная книга Тынянова еще много даст для исследования не только поэзии, но и прозы, не только литературы, но и других видов искусства. Нелегко назвать другой труд, в котором так же глубоко исследовались сущность и неисчерпаемые возможности искусства, так же последовательно проводился принцип единства художественного содержания и художественной формы.

КЮХЛЯ

В 1923 году Тынянов служил корректором в Госиздате. Он окончил Петроградский университет, был оставлен при кафедре русской литературы, что в те времена равнялось аспирантуре. Но о дальнейшей работе в университете нечего было и думать. В ту пору факультетом еще руководили почтенные, но весьма консервативные люди, для которых история русской литературы кончалась Жуковским и Пушкиным. Тынянова в свою дистиллированную академическую среду они не пустили бы. Да и не пустили!

Именно тогда и произошла изменившая многое в его судьбе встреча с К. Чуковским. В своих воспоминаниях Чуковский рассказывает, как случайно стал инициатором перехода Юрия Николаевича на прозу: «На Невском, 28 существовал в 1924 г. очень неуютный и замызганный клуб при ленинградском Госиздате, клуб для служащих, и там Юрию Николаевичу случилось прочесть лекцию об

«архаисте» Кюхельбекере... Когда после окончания лекции мы шли обратно по Невскому и потом по Литейному, Юрий Николаевич так художественно и с таким обилием живописных подробностей рассказал мне трагическую жизнь поэта, так образно представил его отношение к Пушкину, к Рылееву, к Грибоедову, к Пущину, что я довольно наивно и, пожалуй, бестактно воскликнул:

— Почему же вы не рассказали о Кюхле всего этого там, перед аудиторией, в клубе? Ведь это вдохновило бы всех. А мне здесь, вот сейчас, по дороге рассказали бы то, что говорили им там»[1].

И далее Чуковский вспоминает о том, как ленинградское издательство «под загадочным и звонким названием «Кубуч» вздумало издавать детские книжки — для среднего и старшего возраста» — и поручило это дело Корнею Ивановичу. В план издательства он самовольно включил и маленькую тыняновскую книжку о Кюхле — не больше пяти листов... «Когда я пришел к Юрию Николаевичу и стал упрашивать его, чтобы он написал эту книжку, он согласился с большой неохотой, и, кажется, если бы не бедность, угнетавшая его тогда особенно тяжко, он ни за что не взялся бы за такую работу, которая отвлекала его от научных занятий». Бедность же произошла оттого, что «сварливый, бездарный и вздорный Ангерт, стоявший тогда во главе Госиздата... уволил его грубым приказом со службы и лишил таким образом заработка».

Этот рассказ подсказывает мысль, что Юрий Николаевич сам не знал, насколько он подготовлен к переходу на прозу, в частности именно на его первый роман. Между тем простое сопоставление его книг и статей, опубликованных и еще находившихся в рукописях до 1925 года, показывало, что он был глубоко и теоретически, и практически подготовлен к этому переходу. В статье «Литературный факт», написанной в 1924 году, он утверждал, что открытый им «конструктивный принцип» стремится расшириться, распространиться на возможно более широкие области. Прорываясь сквозь грань специфически-литературного, он падает на быт — на письмо («Письма Вяземского, А. Тургенева, Батенкова никем не исследованы»), на газетную и журнальную прессу и на личность. В «Кюхле» взгляд как раз обратился на личность со всем ее обиходом, с обилием деталей, характерных подробностей, оттенков характера, на имена, на документ, личный и официальный.

За четыре года до появления «Кюхли» вышла книга Тынянова «Достоевский и Гоголь» — о ней я рассказал на предшествующих страницах. Уже в ней (и в том, как он представлял ее слушателям) чувствовался художник. Равным образом о статье «Промежуток» (1924) можно сказать, что она написана поэтом — так тонко чувствовать поэтическую интонацию, так проникнуть в стихотворную мелодику мог только поэт. Недаром в юности он считался гимназическим поэтом, недаром, отдыхая, много лет пере-

---

[1] Юрий Тынянов. С. 141.

водил Гейне. Короче говоря, не только внешние причины и поводы, о которых писал К. Чуковский, заставили Тынянова приняться за прозу. Вот что он рассказывает в не опубликованной при жизни автобиографии: «В 1925 году написал роман о Кюхельбекере. Переход от науки к литературе был вовсе не так прост. Многие ученые считали романы и вообще беллетристику халтурой. Моя беллетристика возникла, главным образом, из недовольства историей литературы, которая скользила по общим местам и неясно представляла людей, течения, развитие русской литературы. Такая «вселенская смазь», которую учиняли историки литературы, понижала произведения и старых писателей. Потребность познакомиться с ними поближе и понять глубже — вот чем была для меня беллетристика. Я и теперь думаю, что художественная литература отличается от истории не «выдумкой», а б*о*льшим, более близким и кровным пониманием людей и событий, б*о*льшим волнением о них. Никогда писатель не выдумает ничего более прекрасного и сильного, чем правда. «Выдумка» — случайность, которая не от существа дела, а от художника. И вот, когда нет случайности, а есть необходимость, начинается роман. Но взгляд должен быть много глубже, догадки и решимости много больше, и тогда приходит последнее в искусстве — ощущение подлинной правды: так могло быть, так, может быть, было».

В «Кюхле» Тынянов впервые подошел к историческому документу как художник. «Есть документы парадные, и они врут, как люди, — писал он впоследствии. — У меня нет никакого пиетета к «документу вообще». Человек сослан за вольнодумство на Кавказ и продолжает числиться в Нижнем Новгороде, в Тенгинском полку. Не верьте, дойдите до границы документа, продырявьте его. И не полагайтесь на историков, обрабатывающих материал, пересказывающих его...»

Да, Чуковский был прав. Тынянов знал Кюхлю как самого себя. Еще студентом, участвуя в семинаре Венгерова, он стал заниматься этим поэтом, о котором в то время знали только одно — что он был другом Пушкина и что лицейские друзья смеялись над его стихами. Страхов писал Л. Толстому в 1878 году: «У него (Семевского. — *В. К.*) оказалось большое собрание ненапечатанных стихов и прозы Кюхельбекера и его дневник. Куча тетрадей произвела на меня самое привлекательное и грустное впечатление. Но я побоялся труда и времени, которые будет стоить чтение и обдумывание этих рукописей. А ведь Вы хвалили Кюхельбекера?»

Тынянов не побоялся труда и не пожалел времени. Он был первым человеком, который прочитал это собрание стихов и прозы Кюхельбекера и впоследствии опубликовал их.

«Кюхельбекер трогателен», — ответил Страхову Толстой. Именно эта «трогательность» Кюхельбекера, его человечность, его неловкое, неуклюжее, но алмазно-чистое стремление к справедливости привлекли внимание Юрия Тынянова к этой, тогда полностью забытой фигуре. Он стал изучать Кюхельбекера и изучал его, в сущности, всю жизнь. Он написал о нем большую рабо-

ту, главы которой читал на заседании Пушкинского семинара. Я уже упоминал, что в 1918 году эта первая научная работа Тынянова вместе с его бумагами и библиотекой сгорела в Ярославле во время белогвардейского мятежа. Впоследствии он разыскал почти все написанное Кюхельбекером и издал собрание сочинений этого неровного, но интересного поэта. Он написал о нем роман, ставший любимым чтением для детей и взрослых, роман, который один, по мнению Горького, «гасит всю сухую бессильную болтовню не только одного Мережковского». Но в романе он впервые увидел его со стороны, впервые между ними образовалось пространство, достаточное для того, чтобы нарисовать фигуру, которая до сих пор существовала лишь в историко-литературном плане. Вот почему «Кюхлю» можно назвать литературной школой Тынянова, школой, которую он прошел с поразительной быстротой, наметив по пути ряд открытий, необходимых для дальнейшей работы. В сущности, большинство персонажей романа «Смерть Вазир-Мухтара» уже намечены в «Кюхле». Намечен Грибоедов, Булгарин, Пушкин. И основное открытие — появилась возможность взглянуть на все происходящее в романе одним всеобъемлющим, подводящим итоги взглядом. Такова глава «Петровская площадь», в которой нет героев, в которой героев заменяют события. От Кюхельбекера взгляд автора переносится на время, которое в одну ночь стало другим. «Восстание 14 декабря было войной площадей. По каналам улиц тек на Адмиралтейскую и Исаакиевскую площади народ, по ним же шли полки, сначала восставшие, а затем правительственные...

Разводная и Исаакиевская, где стояли правительственные полки, молча давили Адмиралтейскую, где волновался народ, и. Петровскую, где были революционеры...

День 14 декабря, собственно, и заключался в этом кровообращении города: по уличным артериям народ и восставшие полки текли в сосуды площадей, а потом артерии были закупорены и полки одним толчком были выброшены из сосудов. Но это было разрывом сердца для города, и при этом лилась настоящая кровь».

Эта глава — уже не для детской книжки. Это — образная формула, подводящая исторический итог, это уход со сцены одной эпохи и смутный, приблизительный набросок еще неизвестной, грозящей насилием, другой.

Одновременно это — открытие себя, своей возможности быть как бы не свидетелем, а участником исторических событий.

О внешней истории работы над «Кюхлей» можно рассказать еще немало. Работа должна была быть представлена в определенный короткий срок, и Юрий Николаевич попросил меня написать главу о побеге Кюхли. Это была просьба, которая открыла для меня всю несоизмеримость моих детских опытов в сравнении с внезапно проснувшимся и быстро развивающимся талантом Юрия Николаевича. Из главы, которую я написал, он оставил только первую фразу, а все остальное написал сам, в той скупой хроникальной манере, которая была необходима, потому что

перед глазами читателя проходит вся жизнь героя — от Лицея до смерти.

Самое совершенное знание материала, как известно, не создает еще художественного произведения. В «Кюхле» был создан характер. Писатель и революционер, «пропавший без вести, уничтоженный, осмеянный понаслышке», как писал Тынянов о Кюхельбекере в предисловии к собранию его сочинений, ожил перед нами во всей правде чувств, со всей трогательной чистотой своих надежд и стремлений. «Кюхля» — роман-биография, но, идя по следам главного героя, мы как бы входим в портретную галерею самых дорогих нашему сердцу людей — Пушкина, Грибоедова, Дельвига, и каждый портрет — а их очень много — нарисован свободно, тонко, смело. Везде чувствуется взгляд самого Кюхельбекера. Подчас кажется, что он сам рассказывает о себе, и, чем скромнее звучит этот голос, тем отчетливее вырисовывается перед нами трагедия декабристов. Быть может, именно в этой скромности, незаметности и заключается сила характера, нарисованного Тыняновым.

В 1957 году роман вышел во Франции. «Вы откроете для себя не только Вильгельма и декабристов, но и великого писателя, — пишет Пьер Дэкс. — ...В нашу душу переходят боль, гнев, жгучее убеждение, что Кюхля завещал нам силу и волю, которые он потерял. Мы выходим из романа, пожираемые этой беспощадной страстью».

На последних страницах романа Кюхельбекер показывает жене на сундук с рукописями: «Поезжай в Петербург... это издадут... там помогут... детей определить надо». Этот сундук с рукописями впоследствии действительно попал в Петербург и долго находился в распоряжении одного из сыновей Кюхельбекера. Не знаю, какими путями, но в 1928—1929 годах к рукописям получил доступ некий антиквар В. Камельницкий, который, узнав, что Тынянов собирает все написанное Кюхельбекером, стал приносить ему эти бумаги, разумеется, по градации: от менее к более интересным. Тынянов тратил на них почти все, что у него было, и постепенно «сундук» перешел к нему.

Я помню, как в письме Туманского к Кюхельбекеру он нашел несколько слов, написанных рукою Пушкина. Это было торжество из торжеств!

КАК ПИСАТЬ

Критические статьи недолговечны, я бы сказал — «как правило», если бы эти правила существовали. Для того чтобы читать с интересом статью, написанную 50 или 100 лет тому назад, надо, чтобы она переводила стрелку на пути, по которым мчится литература. Между тем рельсы сопротивляются, и стрелочник должен обладать полной уверенностью в своей правоте, когда нажимает на рычаг, смыкающий или размыкающий стрелки. Впрочем, уве-

ренности мало. Нужна необходимость, острое ощущение своего времени, или, короче говоря, позиция, вооруженный уверенностью взгляд, который способен окинуть всю панораму движения — подчас движения, а подчас неподвижности, потому что случается, что поезд литературы стоит. Нужны вкус, чутье, ирония, воля, да мало ли что еще нужно, чтобы скептик потом прочел статью, не пропуская ни строчки.

К таким статьям относятся тыняновский «Промежуток» и «Литературное сегодня» — широкая оценка поэзии и прозы середины двадцатых годов. Они остались в нашей критической литературе не меткостью мнений, не определением качества произведений, но силой и глубиной, с которой была изображена в них борьба направлений. Может быть, невольно они стали мостом, который как бы связывал современную литературу со старой, дореволюционной. Еще не прошло и десятилетия от Октября семнадцатого года, новая поэзия, новая проза тревожно и пытливо искали возможность рассказать о небывалых переменах, которые настоятельно требовали изображения. Вопрос «как писать» был решающим. Это было ясно, по меньшей мере, тем писателям и критикам, которые сознавали, «что и о чем» писать. Вот почему значение формы было доминирующим в названных статьях — да и в других, неназванных.

Любопытно, что эта черта почти совершенно исчезла в критике 70—80-х годов — именно в то время, когда вопрос «о чем» многократно повторяется почти в каждой статье. Мне кажется, об этом стоит не только пожалеть, но оценить как невосполнимую потерю. Ведь, если критик ни словом не упоминает о форме произведения, над вопросом формы не задумывается и писатель. Вот откуда берется заметное однообразие тем или даже отдельных мотивов в прозе, не говоря уже о поэзии, которая подчас почти вся кажется повторением одной и той же бесцветной фразы. Невольно опять вспоминается Маяковский с его упреками в «однаробразности» Дорогойченко, Герасимова, Кириллова и Родова.

«Литературное сегодня» и «Промежуток» написаны по-разному. Первая статья — ряд мгновенных фотографий, вторая — ряд главпортретов, перед каждым из которых стоит эпиграф, определяющий взгляд поэта, его место в литературе.

Характерная для двадцатых годов всеобщая мысль, что поэзия в своем развитии далеко оставила за собой прозу, отразилась на конструкции статей. О прозе говорится как о «сбившейся с ног», «под одной крышей сидят литературно-разные писатели» («Серапионовы братья»), жанр потерял определенность, длинный рассказ притворяется романом (Сергеев-Ценский), роман превращается в растянутый фельетон (Эренбург) или, вопреки количеству страниц, остается рассказом. К этим наблюдениям близок Б. М. Эйхенбаум, который писал: «У нас нет литературной борьбы, а есть распределение по специальностям — как в медицине... Есть, например, специалисты по современной деревне. Они пишут романы, которые на самом деле — хрестоматии литературного сырья, неизвестно

для какого определения... Никакой деревни не получается; потому что нет мысли о том, что деревня в литературе — непременно экзотика, а следовательно — особого рода (и очень трудная) задача»[1].

В статье «Литературное сегодня» много иронии — и заслуженной иронии, если судить по убедительным примерам. Как это часто случается в критических статьях Тынянова, то и дело встречаются как бы между прочим брошенные мысли, которые могли бы в своем развитии дать неожиданные и глубокие результаты: «Для того, чтобы литература зацепляла быт, она не должна его отражать — для этого литература слишком ненадежное и кривое зеркало, она должна сталкиваться в чем-то с бытом. Так сталкивался с бытом Пушкин, и так не сталкивался Златовратский» [2].

Много поражающих своей точностью наблюдений — над ритмом прозы, над подражаниями, связанными с Андреем Белым, над натуралистической новеллой 90-х годов, дочеховской и послечеховской — от Потапенко до Куприна. Иногда статья приобретает характер беглого обзора, — несмотря на декларированную и как будто всеми признанную отсталость прозы от поэзии, она была разнообразной и очень богатой. Некоторая беглость поэтому была, может быть, неизбежной.

Совсем иначе написан «Промежуток» — статья, в которой чувствуется, что Тынянов сам еще сравнительно недавно писал стихи и что поэзия ближе ему, чем проза (не надо забывать, что одновременно с разбираемыми статьями начал переводить, и впоследствии перевел много стихотворений и большую поэму «Германия», Гейне). Первая же фраза статьи подтверждает эту мысль: «Писать о стихах почти так же трудно, как писать стихи».

Прежде всего надо отметить, что статья посвящена Борису Пастернаку, хотя, как мы вскоре увидим, разбита на главки — они посвящены разным поэтам.

Пастернак — один из немногих поэтов, которые, оглядываясь назад, оценивают свой путь, свою поэтическую позицию, свое место в истории русской поэзии. Написав в пятидесятых годах «Люди и положения», он сделал это и остался недоволен. Его неприятно поразила ненужная сложность, «смутная строка», он пришел к простоте, как единственному мерилу глубины поэзии. Отказываясь, и справедливо отказываясь от предсказаний Пастернака, Тынянов еще в 1924 году находит все подходы к этой новой для поэта простоте в отказе от гиперболичности Маяковского, от «самовитого» слова Хлебникова. Простота — в темах, которые приводят в столкновение стих и вещь. Он рассматривает раннюю поэзию Пастернака как попытку изучить и понять собственное творчество, устремленное к «вещной» картине мира.

«Какие темы самый удобный трамплин, чтобы броситься в вещь и разбудить ее? — Болезнь, детство, вообще, те *случайные* и

---

[1] Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу. Л., 1929. С. 123—124.
[2] Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 158.

потому интимные углы зрения, которые залакировываются и забываются обычно.

Так начинают. Года в два
От мамки рвутся в тьму мелодий,
Щебечут, свищут, — а слова
Являются о третьем годе.

Так открываются, паря
Поверх плетней, где быть домам бы,
Внезапные, как вздох, моря,
Так будут начинаться ямбы.
Так начинают жить стихом.

Делается понятным самое странное определение поэзии, которое когда-либо было сделано:

Поэзия, я буду клясться
Тобой, и кончу, прохрипев:
Ты не осанка сладкогласца,
Ты — лето с местом в третьем классе,
Ты — пригород, а не припев»[1].

Прозаичность, «вещность» поэзии Пастернака, победив время, осталась целью, к которой в процессе многолетней работы он нашел ключ. Но вещь, открытие того, что мы не замечаем, поиски и счастье открытия не изменились. В 41 году он надевает на Снегурочку телогрейку, в 46-м сравнивает весну с дюжей скотницей. И напрасно он думает, что,

не прикрашивай
Мы самых безобидных мыслей,
Писали б, с позволенья вашего,
И мы, как Хемингуэй и Пристли.

И разговорные слова врываются в стихи, как врывались в юности «рохли, разгильдяи, недомерки, пехтурой, пешедралом», нисколько не мешая глубоким поэтическим размышлениям, и вещь, как загадка, которую надо открыть могущественным орудием стиха.

Разговорный язык близок к интимному, а интимный — к дневнику. Пастернак стремится ничего не утаить от читателя, писать, по возможности ничего не скрывая. Вещи в детском дневнике выглядят как перечисление случайностей — и это характерная черта детства.

«Тема не виснет в воздухе. У слова есть ключ. Ключ есть у „случайного" словаря, у „чудовищного" синтаксиса»[2]. Слово ворошит вещь, делает ее явственной, видимой, конкретной.

Так Тынянов со всех сторон рассматривает поэзию Пастер-

---

[1] Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 184.
[2] Там же. С. 186.

нака, как бы делая ее «вещью» реальной, тесно связанной с ежедневным бытом.

Так становится очевидным, что напрасно Тынянов отказался предсказать будущее поэзии Пастернака. Это было просто (или кажется теперь простым). Совершенно ясно было, что все черты, казавшиеся сложными, отпадут и что Пастернак станет искать самый прямой подход к теме и, стало быть, самый простой. Прямой путь — это кратчайшее расстояние между двумя точками, и было бы неразрешимой задачей искать «случайно подчеркнутую или нарочито «остраненную» (чтобы яснее увидеть) строку в таких стихотворениях, как «Быть знаменитым некрасиво» или в знаменитой «Ночи»:

Идет без проволочек
И тает ночь, пока
Над спящим миром летчик
Уходит в облака.

Но, с другой стороны, становится ясно, что «сложность», за которую Пастернак сердится на самого себя, не была просто зачеркнута и что поэт не в один прекрасный день решил писать не сложно, а ясно. Он должен был пройти сквозь эту сложность, чтобы увидеть за ней простоту. И без помощи ему было не обойтись. Помогало ему никогда не оставлявшее его «детское сознание». Для того, чтобы победили разговорность, детскость, дневниковость, нужно было, сознательно или бессознательно, проложить для них путь.

Без сомнения, эта детскость, это детское знание, странно выглядит рядом с умудренностью «выкованного грозами России» (Заболоцкий) поэта. Но новая манера (потому что простоты раньше не было) делает простое еще более простым, реально существующим, конкретным. Более того — простота открывает путь к поучению, которое всегда было характерно для русской литературы. В юности (и в зрелом возрасте) Пастернак не всегда писал только о себе; примером был «Марбург», в котором Маяковский особенно любил одну строфу:

В тот день всю тебя, от гребенок до ног,
Как трагик в провинции драму Шекспирову,
Носил я с собою и знал назубок,
Шатался по городу и репетировал.

Теперь, когда близко к семидесяти, он обращается к другим, и прежде всего к товарищам по оружию:

Не спи, не спи, художник,
Не предавайся сну.
Ты — вечности задолжник
У времени в плену.

Школа, которую открыл для себя и с муками прошел Пастернак, сама по себе необычайно поучительна. Мне кажется, что ее

можно, стихотворение за стихотворением, читать как учебник поэзии. Никакие институты ее заменить не могут.

Тесно примыкает к «Промежутку» статья Тынянова к единственному собранию сочинений Хлебникова, которое по своему значению оставило заметный след в истории русской литературы[1]. Собрание вышло между 1928 и 1931 годами, позже оно было уже невозможно. Несмотря на свой лаконизм, статья Тынянова с неподражаемой глубиной дает образ этого спорного и бесспорного поэта. Он определяет в ней осознание «нового» в литературе, почти невозможного для современника. Достоевский не считал, что он сказал новое слово в литературе, — Тынянов приводит этот убедительный пример. Необходимо расстояние во времени, расстояние, иногда измеряемое столетиями, чтобы найти место для того, что современник считал ординарным или, напротив, вызывающе неправдоподобным. «Стихи Ломоносова были и остались непонятными, «бессмысленными» в своем излишестве. Это была неудача» [2]. «Новое зрение» не свойственно современникам. Оно переоценивает то, что казалось первоклассным, но оказалось ничтожным. Длинноты в романах Гюго и Диккенса в наше время хочется зачеркнуть. Роману «Блеск и нищета куртизанок» в свое время были необходимы тщательно выписанные кулисы, изображающие грозные контрасты Парижа. В наше время героев трудно или невозможно рассмотреть среди этих кулис. «Человек, который смеется» тонет в отступлениях — этот большой роман в руках Грэма Грина превратился бы в маленькую повесть, — он подчас не берет на себя труд нарисовать психологический портрет героя.

Словесное зрение Хлебникова подчас не нуждается в рифме. Ритм у него свой, не классический, и связанный не со звучанием, а со смыслом, с разговорной речью, с детским взглядом на мир. Статья Тынянова, в сущности, доказательство права на несходство, на «бессмыслицу», которая со временем становится образцом ясности и простоты. «Не только Ломоносов был бессмыслен (бессмыслица эта вызвала пародии Сумарокова), но есть пародии (их много) на Жуковского, где этот поэт, служащий теперь букварем детям, осмеивается, как бессмысленный. Фет был сплошной бессмыслицей для Добролюбова» [3]. Читатели, тщетно пытавшиеся понять поэзию Хлебникова, будут поражены, встретившись с его логически ясной, лаконично простой, содержательной прозой. В нем нет ни малейшего оттенка нарочитости. Для него, как для пророка, нет необходимости в признании. Свои рукописи он носил в наволочке, часто терял и не считал написанное им средством существования. Этот отказ от собственного был естествен для

---

[1] Составитель и один из редакторов этого собрания — известный историк литературы Н. Л. Степанов.

[2] Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 585.

[3] Там же. С. 589.

странника, мудреца и пророка. Для него не имело никакого значения, что Маяковский назвал его гениальным — может быть, он этого даже не знал. Его математические вычисления казались ему делом несравненно более важным, чем опыты в литературе. Его не приняли бы в Союз писателей, даже если бы его рекомендовали Маяковский и Блок.

Статья Тынянова о нем отличается от других его статей о поэзии. Изящество соединяется в ней с глубиной, а глубина с тем спокойствием вдохновения, которое свойственно эпической прозе. В сравнении с этой статьей «Промежуток», который был (и остался) шедевром в нашей критической литературе, кажется неуверенным и спорным.

До начала тридцатых годов Тынянов чувствовал себя почти здоровым, хотя это «почти» заставило русских врачей послать его в Берлин. Были другие болезни, легкие, не связанные с той, грозившей сделать Тынянова инвалидом. После возвращения Тынянова из Германии эти подозрения усилились, потому что едва появились известия о том, что эту загадочную, необъяснимую болезнь лечат во Франции, врачи в один голос стали посылать его в Париж. Это было трудно, но Горький, который в то время вернулся в Советский Союз, помог получить необходимую валюту и таким образом устроил поездку.

В Париже Тынянова встретили Эренбурги, и, хотя Илья Григорьевич был очень занят, он нашел время для Тынянова, а Любовь Михайловна взяла на себя роль няньки в собственном смысле этого слова. Она узнала имена лучших специалистов-невропатологов и познакомила с ними своего гостя. Чтобы проверить предполагаемый диагноз одного врача, она устроила Тынянову встречу с двумя другими, достала необходимые лекарства и между делом показала своему гостю Париж. Тынянов не столько знал, сколько узнавал Париж, потому что прекрасно знал французский язык и французскую литературу, и многие страницы оживали в его памяти, воплощаясь в реальные площади, улицы, памятники и произведения живописи и скульптуры. Дружба их, начавшаяся в Париже, возобновилась, когда Эренбурги вернулись на родину, и продолжалась, хотя Тыняновы жили в Ленинграде, а Эренбурги в Москве.

Письма из Парижа, к сожалению, не сохранились — я уже упоминал, что его архив в значительной мере погиб в блокадном Ленинграде. Впрочем, некоторые из них (личные), без сомнения, находились в той части, которую я в конце сороковых годов привез из Ленинграда, но тоже исчезли бесследно, и в этом виноваты мы с женой, поручив разобрать архив некой Милехиной, которая призналась, что она отдала личные письма дочери Тыняновых, Инне, по-видимому, нашедшей невозможным их опубликование.

Впрочем, о диагнозе французских врачей Тынянов ничего не писал. Диагноз страшной болезни подтвердился. Это был рассеян-

ный склероз, происхождение которого до сих пор неизвестно и который медленно (а иногда довольно быстро) делает человека полным инвалидом. Слабеет и делается все более неуверенной походка, ослабевает зрение, память, иногда становится путанной речь. Долго считалось, что эта безнадежная мозговая болезнь характерна для стариков. За последнее время это мнение изменилось — рассеянный склероз поражает и молодых людей.

У Тынянова она сказалась главным образом на ногах. С каждым годом он ходил все хуже, я бывал у него каждый день, и наши прогулки становились все короче.

В начале тридцатых годов Ленсовет предоставил Тыняновым прекрасную квартиру на улице Плеханова, которую прежде занимал Глазунов, — обширные четыре комнаты, высокие потолки, просторная прихожая, большая кухня. С улицы Плеханова мы ходили до здания бывшей Городской думы, потом — до Казанского собора, через несколько лет — до Воронихинской решетки и, наконец, только что выйдя из дома и с трудом спустившись по лестнице, Тынянов на четверть часа останавливался на улице и возвращался обратно.

Но голова оставалась ясной, он много работал, писал сценарии, переписывался с друзьями, активно участвовал в литературной жизни Ленинграда и, что самое главное, задумал и собирал материалы для романа о Пушкине.

ТЫНЯНОВ-КРИТИК

Литературная критика и научное литературоведение в процессе своего исторического развития то сближаются, то отдаляются друг от друга. Между ними нет резкой, раз и навсегда обозначенной границы.

В наследии Тынянова также невозможно с абсолютной точностью провести эту границу, выделить собственно критические тексты, противопоставив их строго научным. Хронологические рамки выступлений Тынянова в роли критика в основном ограничены кратким периодом с 1921 по 1924 год, общее число работ, которые могут быть отнесены к области критики, — чуть более десяти. Тем не менее можно говорить об особом типе критики, разработанном Тыняновым, значимом в масштабе истории русской критики и поучительном для ее сегодняшнего дня.

Критика как-то не успела стать для Тынянова профессией (слишком велика «конкуренция» со стороны науки и прозы), но на всем протяжении жизни она была естественной и необходимой гранью его человеческой натуры. Понимать, оценивать, анализировать литературные произведения, диалогически с ними взаимодействовать, смело и ответственно высказываться о новинках литературы и так же непринужденно отзываться о признанных шедеврах прошлого — без этого Тынянов просто не мог жить. Поэтому, говоря о Тынянове-критике, необходимо иметь в виду не

только его статьи и рецензии, но и его переписку, его суждения и оценки, зафиксированные мемуаристами. Творческий универсализм Тынянова закономерно определил его потребность в работе с современным материалом, включая сюда и работу самую черновую. Этим можно объяснить, почему автор только что написанной книги «Проблема стихотворного языка» вдруг выступает в журнале «Русский современник» с небольшой рецензией на весьма скромного значения книгу повестей и рассказов Лидии Сейфуллиной, пристально вникая в противоречия этой книги.

Не менее важным и мощным стимулом, обратившим Тынянова к занятию критикой, был его научный максимализм. Как историк русской литературы, остро ощущавший непрерывность и динамику ее эволюции, Тынянов не мог искусственно ограничить предмет научной истории литературы ее прошлым: зафиксированные им линии развития неминуемо выводили в настоящее, располагали к научным догадкам о будущем. Популярное ныне словосочетание «история и современность» Тынянову показалось бы просто бессмысленным: он чувствовал историческое движение современной литературы, реальную связь времен, перекличку литературных фактов и ситуаций, отделенных значительными, порою вековыми, интервалами. Статьи и рецензии Тынянова прежде всего знаменательны максимальным сближением критики с научной историей литературы. Такого сближения не достигал никто из отечественных критиков — ни до Тынянова, ни после.

При этом Тынянов не склонен был декларировать научность как принцип своей критической работы. Более того, он достаточно скептически отозвался на призыв Эйхенбаума сделать научность, «ученость», доминантой критики: «Ученая критика привыкла точно констатировать и объяснять готовые факты, а писателю это не нужно... Да и читателю эта критика не очень нужна» (статья «Журнал, критик, читатель и писатель»). Но это отрицание не стоит воспринимать буквально, как окончательное суждение. Во-первых, «ученая критика» в этом диспуте — реальность скорее проектируемая, чем наличествующая; Тынянов говорит не о готовом типе критики, а о возможности применения приемов науки к исследованию современного материала. Во-вторых, Тынянов в данный момент более озабочен проблемой выработки критики как литературы и в этом смысле полемически отталкивается от идеи «ученой критики», хотя «литературность» вовсе необязательно исключает научность. Наконец, сама практика Тынянова-критика изрядно расходится с процитированной декларацией. Современная литература привлекала его исследовательское внимание именно потому, что давала возможность говорить в историко-эволюционном аспекте не только о «готовых фактах», но и о явлениях, еще только становящихся. Просто Тынянов был крайне осторожен в обещаниях и декларациях, отдавал себе отчет в повышенной рискованности, в крайней гипотетичности оперативных историко-литературных обобщений и тем более прогнозов («литературность» в данном случае должна была подчеркнуть эту повы-

шенную рискованность и гипотетичность, оттенить преобладание интуитивности над точностью).

Но при всей этой осторожности Тынянов не мог думать о современной литературе, не соотнося ее с той общетеоретической концепцией исторического развития литературы, которая складывалась у него одновременно с кратковременными набегами в сферу критики. Любое произведение современной литературы, любой современный прозаик или поэт неизбежно обретали в тыняновской трактовке и оценке определенные исторические координаты. Даже литературные штампы, явные творческие неудачи, даже то, что именуется «халтурой» или «серостью», получали у Тынянова-критика не абстрактно-вкусовую, а историко-литературную аттестацию.

Так, например, в статье «Литературное сегодня» как неудачные оцениваются Тыняновым романы «Преображение» Сергеева-Ценского, «В тупике» Вересаева, повесть Шишкова «Ватага». Аргументация оценки здесь не сводится к столь частым в критике (и до сего дня) «не нравится» — Тынянов усматривает прежде всего противоречие между современной тематикой и эпигонским («вторичным», как бы сказали мы сегодня) художественным решением: «Не уживается современный материал с традиционными, почтенными романами: герои оказываются то тургеневскими девушками, о которых, казалось бы, столько написано сочинений, и классных и домашних, то чернобородыми великанами, которые умещаются только в историческом романе, а из современного на полголовы высовываются.

Современная литература — либо 60-е годы, либо Брынский лес, в зависимости от того, в какой тип романа она попадает».

Обратим внимание: здесь не грубо-субъективные оценки типа «старо», «банально», «такое уже было», а конкретно-историческая констатация того, какие художественные структуры прошлого невольно обнаружились в произведениях тыняновских современников, и четкое уяснение того, почему подобное повторение неплодотворно, как с точки зрения литературы, так и с точки зрения современной действительности. В тыняновской системе любое произведение — факт истории литературы. И оценивается этот факт прежде всего с точки зрения своей историко-литературной роли: как свидетельство обновления литературы либо как свидетельство отмирания в ней каких-то составляющих элементов.

Непосредственным предметом тыняновской критики является процесс исторического развития современной литературы. Наиболее полно тыняновский тип критики реализовался в статье «Промежуток» (1924), уже упоминавшейся в предыдущей главе. «Промежуток» необычно сочетает черты раскованного литературного эссе и внутренне дисциплинированного исторического исследования. Русская поэзия, взятая в условный момент, в один из своих «промежутков», рассматривается здесь прежде всего как единоцелостная система творческих индивидуальностей, система поэтических жанров, система художественных традиций разной степени

продуктивности и перспективности. Статья строится как галерея портретов крупнейших мастеров русской поэзии. Есенин, Ходасевич, Ахматова, Маяковский, Сельвинский, Хлебников, Пастернак, Мандельштам, Тихонов, Асеев — таков состав «персонажей» этой статьи. При этом «портретность» не является самоцелью: каждый из поэтов обрисован прежде всего через движущие его творческое развитие противоречия. По ходу статьи ставится и решается целый «ансамбль» вопросов: о соотношении поэзии и прозы, о стихотворном ритме как стержне, основе поэтического мира, об эволюции стихотворных жанров, наконец — о творческом отношении поэтов к тематике их произведений. Пересечением, наложением этих проблемных линий и создается острое ощущение исторической динамики развития поэзии.

С чисто внешней точки зрения может показаться, что в статье идет речь исключительно о поэтике, об эстетических проблемах. На самом же деле творческое отношение поэта к теме — проблема не в меньшей степени жизненная и социальная, чем чисто литературная. Кризис поэтики неизбежно сказывается на социально-духовной миссии поэзии: «Но и теме не выгодно держать в плену поэта. От этого она остается только темой; она теряет свою обязательность и под конец сама разлагается». Речь идет о взаимодействии поэзии и жизни, их равноправном диалоге, о закономерностях развития поэзии как части действительности, части неотделимой и вместе с тем специфичной, не пассивно отражающей общие законы истории, а по-своему их преломляющей. Историко-литературная доминанта критической мысли дисциплинирует ее, помогает выбрать самое главное, отбросить необязательное. Острое научное зрение работает и на образно-экспрессивную задачу: Тынянов рисует многозначную картину современной поэзии, и смысл этой картины несводим к утверждению какого-то одного тезиса или положения.

Критика, основанная на социологической или философско-этической доминанте, ищет в литературе подтверждение своим — в некоторой, неизбежной, мере априорным — положениям о жизни. Ее стратегия — показать читателю жизнь через литературу. Тыняновская историко-литературная критика сосредоточивает внимание читателя на драматизме собственно литературных проблем, но вместе с тем она дает возможность увидеть в скрещении эволюционных линий искусства отражение закономерностей жизненных. Такой способ установления связи художественных явлений с жизненными более сложен и трудоемок, но зато он застрахован от чрезмерной априорности, от субъективного «подверстывания» художественных фактов под исповедуемую критиком концепцию жизни.

Из этого вовсе не следует, что тыняновский тип критики надлежит внедрять как главный и единственно верный. Широкого, массового распространения он не может приобрести хотя бы потому, что склонность и способность видеть ход литературного развития «изнутри» дается очень немногим, что для этого, помимо

особого, исследовательского зрения, необходимо основательное историческое знание всего опыта отечественной литературы. К тому же при всем тяготении к внеличной и научно контролируемой объективности, как это ни парадоксально, тыняновская критика очень личностна: в ней присутствует, наряду с очевидным планом литературной реальности и менее очевидным планом реальности жизненной, еще один очень скрытый, но тем не менее существенный план — духовная биография самого Тынянова, развитие его заветных мыслей, обновление вкусов, смена гипотез и прогнозов — и общего и частного плана. Впрочем, эти три плана неизбежно присутствуют в деятельности каждого критика и, очевидно, присущи самой природе профессии. Обратившись к классическому примеру Белинского, мы увидим, что в его статьях отразились не только важные закономерности развития русской литературы и русского общества, но и подчас неожиданные и парадоксальные сдвиги в индивидуальном сознании критика. Короче говоря, всякий тип критики личностен и плодотворно реализуется только в процессе взаимодействия с другими типами. Тынянов не составляет исключения. Однако в ситуации 20-х годов возможность такого взаимодействия была крайне невелика ввиду того, что массовому критическому сознанию идеи Тынянова-критика были практически недоступны. Но предпосылки такого взаимодействия возникли сегодня. Причем не подражательное, а творческое освоение опыта Тынянова-критика может дать результаты не только в эстетическом анализе и оценке современной словесности, но и в решении задач «реальной критики». Постигая внутренние закономерности развития литературы в сопоставлении с закономерностями социальной и духовно-нравственной жизни общества, мы можем отчетливее понять и современное искусство, и современную жизнь. При такой постановке дела литература становится не автоматическим «отражением» действительности, а ее мощной эвристической моделью: наблюдения над специфическими закономерностями развития литературы могут натолкнуть нас на новые, оригинальные мысли о современной общественной жизни. Такая задача стоит перед критикой сегодня, поскольку размышления о жизни нередко сводятся в ней к повторению или варьированию общеизвестных истин.

Литературная критика отличается от строгой литературоведческой науки тем, что допускает большую степень субъективности суждений и оценок. Цель критики — интенсивное производство мыслей и оценок, которые всегда потенциально открыты для полемики, уточнения, культурного отбора. В науке свобода личного самопроявления изначально ограничена добровольным подчинением каждого внеличной истине; неподтвержденные гипотезы, опровергнутые суждения беспощадно отбрасываются. В критике же каждое суждение существенно не только как характеризующее свой предмет, т. е. литературу, но и как характеризующее самого критика и ту культурную среду, которую он представляет.

Однако критика внутренне нуждается в известном контроле со стороны науки — иначе ее субъективное начало приобретает самодовлеющий, хаотический характер, утрачивает духовно-познавательную ценность. Полный отказ критики от научно-объективных границ ведет ее к полному отрыву от своего предмета, от литературы. Бесперспективность такого пути с особенной остротой ощущали литературоведы опоязовского круга, которые в начале своего пути полемически отталкивались от критики импрессионистского типа, а затем с резонной тревогой наблюдали формирование нормативно-догматических тенденций в критике. Эйхенбаум отмечал, что критика, безразличная к специфике литературы и внутренним закономерностям ее движения, обречена «влачить жалкое существование прикладной публицистики» [1]. И приходил к категорическому выводу: «Пути и средства такой критики исчерпаны, пора заговорить о литературе» [2].

В работе Тынянова-критика был реально осуществлен решительный отход от «прикладной публицистики», показавший, что можно «заговорить о литературе» и не утратить при этом той духовно-эмоциональной напряженности, той философической глубины, которая для русской критики была необходимым условием общественного функционирования, воздействия на читателя.

Практически это выразилось в отказе от интерпретации произведений — приеме, казалось бы, составляющим основу всякой критической работы. Интерпретация (иначе говоря: трактовка, истолкование, «прочтение» и т. п.) — это перевод многозначного, не сводимого к абстрактному суждению содержания художественного текста на язык логических положений, на язык размышлений о мире и человеке, о жизни общества. Это важный и продуктивный способ познания литературы и одновременно способ выражения критиком своих общественно-публицистических и нравственно-философских воззрений. Это вместе с тем и необходимое средство простого разговора о произведениях, обмена читательскими впечатлениями. В широком смысле к сфере интерпретации относятся и школьное сочинение, где дается та или иная трактовка художественного текста, и всякое непосредственное, устное суждение о произведении, когда читатель усматривает в нем определенный смысл, выражая понимание этого смысла своими собственными словами. Интерпретация сыграла большую роль в русской критике XIX века, она помогала этой критике не только осваивать духовный опыт литературы, но и высказывать глубокие суждения о социальной действительности.

Однако опыт критики рубежа XIX и XX веков уже требовал уяснения вопроса о том, каковы объективные возможности и пределы интерпретации, как таковой. Истолкование литературы порой оборачивалось совершенно произвольным говорением от

---

[1] Эйхенбаум Б. М. Мой временник. Словесность. Наука. Критика. Смесь. Л., 1929. С. 58.

[2] Там же.

имени разбираемого писателя. В занятие критикой активно включились прозаики и поэты. Истолковывая чужие произведения, они создали немало ценных текстов, но предмет интерпретации нередко становился лишь поводом к самовыражению, исследовательское начало в критике убывало либо сходило на нет. Пользуясь антитезой Иннокентия Анненского, примененной им для характеристики двух типов статей в «Книге отражений», можно сказать, что «аналитический» способ критического разговора был основательно потеснен способом «синтетическим». Критика стала пониматься не столько как исследование, сколько как творчество.

На фоне такой ситуации стало особенно ощутимо: любая интерпретация — это акт не научный, а художественный по природе. Это сравнение художественной и нехудожественной реальности, сравнение образно-эмоциональное по своей сути, в какие внешне логизированные формы оно ни облекалось бы. Никакая интерпретация (в том числе и автоинтерпретация) не может с полной адекватностью передать объективное содержание художественного текста. Однако мы постоянно пользуемся интерпретацией как способом краткой и энергичной передачи нашего ощущения художественного содержания текста. Ощущение это может оказаться близким к истине (а интерпретация — послужить материалом для строго научных суждений), но может оказаться и ошибочным. Поэтому в деле познания литературы интерпретация применяется эффективно только тогда, когда этот художественный прием контролируется научным взглядом. На необходимость такой рефлексии указывал, в частности, Добролюбов, который как интерпретатор смело брался говорить о том, что объективно «сказалось» в произведении, независимо от авторского намерения, — и вместе с тем, выдвигая, например, свое толкование «Грозы» Островского, предлагал читателю проверить, не является ли его, добролюбовская, трактовка «посторонней» по отношению к пьесе. Можно привести множество примеров, когда интерпретаторы, убежденные в том, что понимают истинный смысл произведения, выдают за этот смысл некие совершенно посторонние мысли и сентенции.

Ранние опыты Тынянова свидетельствуют о том, что он отдал дань высказыванию «посторонних» суждений о художественном тексте. Вспомним его взволнованный монолог в гимназическом сочинении, где множество литературных фактов служит лишь пассивным материалом для собственных образно-эмоциональных сентенций. Вспомним студенческий реферат о «Каменном госте», где дана вдохновенная, но достаточно общая нравственно-философская трактовка произведения — трактовка, по сути, применимая к множеству других текстов других авторов. Этим, однако, примеры интерпретаторской практики Тынянова и исчерпываются.

Начиная с «Достоевского и Гоголя», Тынянов не допускает в свою научную работу самый прием толкования, а толкования чужие использует только как свидетельства восприятия литературы, но не как факты истории самой литературы — это разгра-

ничение проводилось им с небывалой в литературоведческой науке последовательностью.

Стоило ли такой же ригористический отказ переносить на критику, которая по природе своей предполагает разъяснение читателю смысла произведений, согласие или спор критика с той концепцией действительности, которую он извлекает из романа или поэмы? Неинтерпретационная критика — своего рода эксперимент, резкий поворот в сторону от привычных представлений. Критическая практика Тынянова и его единомышленников вызвала возражения, которые наиболее отчетливо были сформулированы Б. М. Энгельгардтом, видевшим роль критики в том, чтобы «дешифровать в духе времени многозначную криптограмму художественного произведения»[1], и потому категорически заявлявшим, что «методы поэтики, построяемой согласно требованиям строгой научности, никоим образом не могут оказаться пригодными в области художественной критики, и представитель науки о литературе необходимо должен резко ограничить свои задачи от задач критического истолкования»[2].

Однако, настаивая на исключительно «художественном» характере критики, Б. М. Энгельгардт абсолютизирует опыт критики начала XX века. Если же посмотреть на вопрос шире, то можно убедиться, что критика отнюдь не всегда полностью отказывалась от научной аргументации, что сами приемы «дешифровки» и толкования (особенно в процессе споров) то и дело корректируются логическими доводами разной степени строгости.

Внутренняя ограниченность интерпретации как приема в том, что она по необходимости изолирует произведение, отчуждает его от контекста всего творчества автора, от контекста литературной эпохи. «В чем смысл этого произведения?» — спрашивает критик и предлагает собственный ответ, собственную интерпретацию. И такие вопросы-ответы по-своему необходимы. Но ведь можно еще задать вопросы по-иному: «В чем смысл творчества этого писателя в целом?», «В чем смысл нынешней литературной ситуации?»

Эти вопросы определяют движение мысли в статьях Тынянова о современной литературе. Для решения таких задач толкование разрозненных произведений было бы способом малопригодным. Тынянову же каждое произведение важно во всех его связях с другими произведениями того же автора, во всех связях с литературной эпохой.

Именно так показан каждый поэт в «Промежутке». Тынянов не соглашается и не спорит с отдельными стихотворными формулами и сентенциями, не истолковывает отдельных стихотворений. Он показывает место каждого поэта в историко-литературном потоке и тем самым раскрывает (именно раскрывает, а не разъясняет, не истолковывает) единый смысл творчества этого поэта.

---

[1] Энгельгардт Б. М. Формальный метод в истории литературы. Л., 1927. С. 115.
[2] Там же. С. 116.

Такое же прочтение прозы намечено в «Литературном сегодня», где критика интересует не просто отношение к жизни А. Толстого или Федина, А. Белого или Пильняка, а их творческое отношение к действительности. Читателю двух этих статей не предложено ни одного истолкования произведений, стратегия критика здесь иная; чтобы по прочтении статей произведения поэтов и прозаиков стали понятнее без подсказки. Тынянов готовил читателя к более сложным и более истинным способам освоения и понимания литературы, чем способ интерпретационный.

Еще одна изначальная слабость интерпретации — ее повышенная зависимость от темы произведения. Вся поэтика текста для интерпретирующего критика нередко становится лишь приложением к теме, пресловутыми «художественными средствами». Отсюда — опасность заданности толкования, его примитивности, а порой и приписывания критикуемому произведению такого смысла, который явно компрометирует его. Отсюда — вечный конфликт литературы и критики, афористически обозначенный Л. Толстым в саркастической фразе по адресу рецензентов «Анны Карениной»: «И если критики теперь уже понимают и в фельетоне могут выразить то, что я хочу сказать, то я их поздравляю и смело могу уверить qu'il savent plus long que mois» [1].

Тынянов переносил в критику отношение к теме как к подчиненному, «материальному» моменту литературы, он стремился читать не одну изолированную тему, а единый способ освоения всех тематических пластов данным художником, выявлял различие в освоении сходных тем разными литераторами. При таком подходе поэтика предстает не внешней оболочкой, а средоточием художественного содержания. Хорошо известно выражение Пушкина из письма Бестужеву: «...судить художника по законам, им самим над собой признанным». Отказ от истолкования — приема, не располагающего к такой тонкой индивидуализации, — был важным шагом в сторону приближения к этому пушкинскому идеалу критики. Надо только добавить, что тыняновский способ рассмотрения современной литературы открывал дорогу и к научно аргументированному суду над самими «законами», т. е. разными художественными системами, с позиций не нормативно-вкусовых, а исторических.

Тыняновскую систему критических оценок наиболее точно можно обозначить антитезой «живое — мертвое». Тынянов крайне редко пользовался прямыми оценочными словами, предпочитая наглядно показывать неисчерпанное богатство одних художественных тенденций — и бесперспективность других. Как всякий критик, он мог ошибаться, любая из его оценок открыта для оспоривания. В статье «Промежуток», например, наиболее прохладной оценки удостаиваются Есенин и Ходасевич. Тынянову представляется, что оба они поддаются инерции, совершают «отход»: Есенин — «на пласт читательский», Ходасевич — «на пласт лите-

[1] Что они знают об этом больше меня (*фр.*).

ратурной культуры». Но заметим, что в обоих случаях Тынянов отдает себе отчет в возможной неточности своих оценок. «Но может быть, и это не так плохо? Может быть, это нужные банальности?» — задумывается он, говоря о Есенине. «...Возможно, что через 20 лет критик скажет о том, что мы Ходасевича недооценили... Мы сознательно недооцениваем Ходасевича, потому что мы хотим увидеть свой стих, мы имеем на это право». Обратим внимание на эту ответственность мысли, на строгую корректировку своих субъективно-вкусовых впечатлений (без них в критике не обойтись) объективными соображениями. Оценки Тынянова проверяемы, и, даже если мы с ними решительно не согласимся, мы будем опровергать их по-тыняновски, следуя им же заданному критерию исторической перспективности или бесперспективности художественного явления.

Негативные оценки критиков (и читателей) в абсолютном своем большинстве основываются на «материальной», а не собственно художественной стороне произведения: не нравится тема, не нравится герой, не нравится развитие фабулы. Потому оценки обычно больше говорят о критиках и читателях, чем о том, что они оценивают. Потому существуют вечные «ножницы» между системами критических оценок той или иной эпохи и системой объективных литературных ценностей, которая выстраивается со временем. Тынянов предпринял серьезное усилие, чтобы включить историзм в оценку настоящего. А для этого от критики требуется ощущать связь времен не только ретроспективно, но и заглядывая в будущее. Тынянов постоянно говорит о рискованности прогнозов — и в то же время он постоянно размышляет о возможных будущих путях прозаиков и поэтов, прозы и поэзии в целом. Учтем еще, что оценки нередко аргументируются таким шатким способом, как интерпретация, принадлежащая самому же критику. Достаточно привести такой известный пример, как судьба в критике романа Тургенева «Отцы и дети», когда множество негативных оценок мотивировалось разными, но в равной степени субъективными прочтениями романа, далекими от его художественной сути.

В этом смысле Тынянову удалось то, что не удавалось тем критикам середины прошлого века, которые стремились оценивать литературу по «эстетическому» принципу: Дружинину, Боткину, Анненкову. Декларируя эстетический подход, они не располагали системным способом противопоставления «материальных» и эстетических факторов. По этой причине их оценки часто диктовались тематическими соображениями: так, Дружинин явно отдает заведомое предпочтение произведениям на философские, общечеловеческие темы (хотя они могут быть и художественно слабыми) и нормативной категоричностью отвергает злободневные и «дидактические» тенденции (хотя и в этой сфере возможны крупные творческие достижения). Вопрос о соотношении тыняновской критической деятельности с критикой прошлого века еще нуждается в изучении, однако можно предположить, что Тынянов стоит ближе не к декларативно-«эстетической» критике, а к Белинскому

с его широким историческим взглядом на литературу, с мощным интуитивным ощущением шкалы эстетических ценностей. Более подробному сопоставлению в этом плане мешает непродолжительность пути Тынянова-критика, нераскрытость многих потенциальных возможностей сложившегося у него типа критической работы.

Научный максимализм тыняновской критики определил и функцию художественных ее элементов. «Выработка критики как литературы» (задача, сформулированная Тыняновым в статье «Журнал, критик, читатель и писатель») велась им в его собственной критической практике новым, необычным способом. Литературность здесь состояла не в расплывчато-лирических монологах, не в патетических восклицаниях, не в декоративной образности. Она заключалась в перестройке жанрово-композиционной системы критики с целью обретения ею такой свободы мысли, которая недостижима в строгом научном исследовании. Критика при таком подходе к делу становилась экспериментальной студией науки, способом производства таких идей и прогнозов, которые не могут быть аргументированы и проверены сегодня, но остаются открытыми для научного осмысления в будущем.

А каково же место такой критики в системе литературы? Говоря, что критика «должна осознать себя литературным жанром прежде всего», Тынянов искал — теоретически и практически — специфику критики как жанра, входящего в литературу, но не копирующего готовые особенности каких-то литературных жанров. Отвергая, как «реакционный», сложившийся к тому времени наукообразный тип статьи, Тынянов вместе с тем крайне скептически относился к таким псевдохудожественным гибридам, как «критический рассказ». Критика, по мысли Тынянова, должна «задуматься над критическими жанрами, над своей собственной, а не чужой литературной сущностью».

Каждое критическое выступление Тынянова было пробой жанра. Среди его работ нельзя указать двух тождественных по жанрово-композиционной структуре. Элементы традиционных критических жанров: статьи, рецензии, обзора, портрета, памфлета, фельетона, пародии — радикально переосмысливаются и применяются в новой функции. «Литературное сегодня» и в особенности «Промежуток» являют собою такие жанровые новообразования, которые даже трудно определить привычными терминами «обзорно-проблемная статья», «галерея портретов» — все это будет слишком приблизительными ярлыками.

Наибольшую художественную энергию в тыняновской критике несет принцип композиционного решения. В каком порядке должны следовать друг за другом аспекты, имена разбираемых писателей, сентенции и обобщения? Тынянов, практически решая эти вопросы, искал всякий раз такой способ «сцепления», который бы давал наибольшую концентрацию мысли, наиболее интенсивную связь между отдельными высказываниями. Тыняновские статьи «строфичны», множество главок для него — внутренняя потребность, он прибегает к дробному построению не только там, где

это обусловлено внешним поводом (галерея портретов в «Промежутке»), но и там, где предмет целостен. Выбор последовательности «строф» — это задача именно художественная, при решении ее преобладает интуитивный, а не логический принцип.

Поистине революционной чертой тыняновской критики является ее феноменальная краткость. Подобно Чехову, отточившему свой лапидарный стиль в жестких рамках малого рассказа, малого объема, заданного структурой юмористических журналов, Тынянов воспринял сокращение журнальных объемов не как досадное ограничение, а как твердую дисциплинирующую форму. Парадоксальную статью, остро ставящую проблему героя, — «Сокращение штатов» — он вмещает в три страницы, меж тем как многие другие критики могли бы подобную мысль (если она, конечно, могла им прийти) развезти страниц на тридцать. «Краткость — вежливость ученого», — сказал недавно Д. С. Лихачев. Но и критик, умеющий коротко сказать главное, также занимает по отношению к читателю позицию более благородную, чем критик многословный.

Конечно, каждая тыняновская фраза требует от читателя усилия мысли и духа. Но зато его статью никто не станет просто просматривать (как это мы делаем, откровенно говоря, с большинством критических статей). В «Промежутке», к примеру, по сути дела, афористична каждая фраза. Афористична не в смысле красивости, а в смысле обобщенности, применимости к другим предметам и явлениям. В этой статье нет фразы, которую можно было бы убрать без ущерба для общего смысла. Вместе с тем каждая фраза стоит как бы особо, отдельно, она готова к тому, чтобы ее запомнили и продолжали осмысливать после прочтения.

В словесном мастерстве критика есть несколько ступеней. Низшая — это письменная речь, существующая только на бумаге, лишенная интонации. Далее следует живая речь, близкая к устной, когда фраза плавно следует за фразой, но при этом есть опасность легкой болтовни. На самой высокой ступени (как у Тынянова) фразы звучат с устной непринужденностью, но при этом выстроены в строгие смысловые ряды. Лаконичность здесь превышает ту степень краткости, которая возможна в обыденной разговорной речи. Такую словесную композицию точнее будет сравнить не с художественной прозой, тяготеющей к протяженности, а со стихом. Фраза Тынянова-критика похожа на стих «единством и теснотой» своего строения и смысла.

Наконец, остроумие. Оно у Тынянова создает смысловую перспективу фразы, облегчает читателю эмоциональное восприятие сложной мысли. Тынянов избежал соблазна «легкой руготни» (выражение Б. Эйхенбаума), фельетонных разносов. Его негативные суждения о писателях и произведениях редко бывают смешными: чаще это серьезная, строгая констатация недостатков и ошибок. А вот говоря о тех поэтах, которых он оценивает высоко, Тынянов высказывается остроумно, соединяя таким путем в одной фразе несколько мыслей, начисто избегая нажима, пафоса, избегая того, что в наше время называют комплиментарностью. Вместо

расплывчатых похвал — конкретная характеристика: «Он не только бродит, но он и бродило, дрожжи» (о Пастернаке); «У Мандельштама нет слова — звонкой монеты. У него есть оттенки, векселя, передающиеся из строки в строку»; «На первый план в его стихах выступает обнаженная конструкция. Он — поэт принципиальный» (о Хлебникове). Тыняновское остроумие — это именно острота ума, оно не развлекает читателя, а помогает ему в его читательской работе.

ЧТО ТАКОЕ ЛИТЕРАТУРА?

Этот главный, любимый тыняновский вопрос должен стать важнейшим инструментом и в работе читателя, осваивающего систему идей ученого. И по-настоящему задать самому себе такой вопрос не так уж просто: надо сконцентрировать весь свой духовно-эстетический опыт, все свои представления о литературе и ее месте в жизни, давая при этом необходимую поправку на неизбежную ограниченность этих представлений. Иначе говоря, этот основной вопрос литературоведения можно поставить с различной степенью познавательной глубины — соответствующей глубиной будут обладать и ответы.

Тынянов шел к своему ответу двумя путями. Один путь состоял в конкретизации понятия «литература» через понятия стиха и прозы. С предельной отчетливостью выявив их различия в «Проблеме стихотворного языка», Тынянов создал предпосылки для последующей интеграции. Литература = стихи + проза. И стих, и проза создаются борьбой материалов, динамическим сдвигом между ними, и там и там граница между конструктивным принципом и деформированными факторами проходит через речевую сторону произведения. Обратим внимание на эти «опознавательные» признаки литературности: наличие динамики, выдвинутость конструктивного принципа, проявленность в речи, — чтобы еще раз вспомнить их чуть позже.

А пока вникнем в логику второго пути, итог которого подведен в статье «Литературный факт». Статья писалась сразу после «Проблемы стихотворного языка», но по своей функции в системе тыняновских идей она «параллельна» тому направлению мысли, которое представлено в книге. Книга давала взгляд на феномен литературы «изнутри», статья — взгляд на тот же феномен «извне».

Вообще говоря, взгляд «извне» располагает к привычным аналогиям: во-первых, со зданием или пирамидой, где есть верхние и нижние «этажи», уровни; во-вторых, с кругом, где есть «центр» и «периферия», окраина. Так видели литературу и искусство многие эстетические теории, к такой иерархичности в большей или меньшей степени тяготеет сознание всякого читателя и зрителя. Мы должны честно признаться себе в своей склонности к выстраиванию иерархий: настоящую, высокую литературу мы противопо-

ставляем «чтиву», беллетристике; философский роман с глобальной тематикой считаем более высоким и серьезным видом литературы, чем сатирический рассказ на бытовую тему; эстрадный шлягер ни за что не поставим на одну доску с симфонией; талантливую эксцентрическую кинокомедию все-таки считаем менее престижным жанром, чем фильм психологический и драматичный. Живая жизнь искусства то и дело разрушает наши привычные схемы. Мы видим, что сатирические рассказы Зощенко оказались и более серьезным словом о времени, и более значительным фактом искусства, чем пользовавшиеся почетом пухлые романы. Узнаем, что Пикассо делал пепельницы, а что серьезный композитор вслед за оперой или симфонией сочиняет эстрадную песню. Профессиональные литературоведы и искусствоведы, правда, знают, что иерархии условны, переменчивы, что, к примеру, роман тоже бывал жанром «низким» и непрестижным. Но все-таки эстетическое сознание инерционно, а предрассудки устойчивы. Вспомним, с каким трудом стихи Окуджавы получили «пропуск» в поэзию: их песенный облик был, говоря по-тыняновски, «выпадом из системы». Критики могли бы вспомнить, что поэзия родилась в единстве с мелодией, что лирика была песней, пелась под аккомпанемент лиры, но почему-то из истории искусства уроки извлекаются с особенным трудом: мы легко соглашаемся с тем, что старые иерархии умерли, но сегодняшняя иерархия жанров, стилей, тематических пластов нам кажется самой правильной и установившейся навсегда.

Без иерархичности, без относительно твердой системы ценностей, по-видимому, не обойтись — ни читателям, ни критике, ни даже самим художникам, выдвигающим свои эстетические манифесты, свои творческие концепции. Только необходимо осознать условный характер наших иерархий, воспринимать их не как научную истину, а как рабочую гипотезу, как вспомогательный прием познания искусства.

Само же искусство не похоже ни на пирамиду, ни на круг. Такие представления об искусстве, говоря тыняновским словом, статичны. А искусство по природе своей динамично, и если есть в нем какая-то иерархия, то она динамическая, и суть ее можно точнее всего передать антитезой «живое — мертвое». В искусстве постоянно рождается новое и отмирает старое, способное, однако, воскреснуть, возродиться в новом качестве. Так видит искусство (и литературу в том числе) Тынянов. Но отчетливее мысль формулируется в споре с привычными представлениями как антитеза противоположным взглядам. Поэтому Тынянов отталкивается от моделей здания (пирамиды) или круга, которые каждая эпоха выстраивает, вычерчивает по-своему. В споре со всей совокупностью иерархических представлений Тынянов формулирует важный закон: «В эпоху разложения какого-нибудь жанра — он из центра перемещается в периферию, а на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин вплывает в центр новое явление (это и есть явление «канонизации младших жанров», о котором говорит

Виктор Шкловский)». Замечание в скобках, как и посвящение статьи «Литературный факт» Шкловскому, говорит о том, что закон можно было бы назвать «законом Тынянова — Шкловского».

Подчеркнем, что слово «жанр» в тыняновской формулировке включает и тематические, и стилистические особенности произведения, относится не только к таким общим понятиям, как роман, повесть, поэма, но и к конкретно-историческим жанровым разновидностям. Об этом свидетельствуют и те поясняющие примеры, которые следуют в статье непосредственно за формулировкой закона: «Так стал бульварным авантюрный роман, так становится сейчас бульварной психологическая повесть». Попробуем применить тыняновскую мысль к современной литературе, к прозе 70—80-х годов. Можно заметить, что большой, многоплановый, «панорамный» роман тяготеет к «разложению», отдельные линии нередко не согласуются друг с другом. В то же время идет «канонизация младшего жанра» — цикла рассказов. Не исключено, что будущий новый тип целостно-синтетического романа вырастет именно из свободного, «пунктирного» новеллистического цикла (таковы «повествование в рассказах» В. Астафьева «Царь-рыба», роман в рассказах Ю. Трифонова «Время и место», «роман-пунктир» А. Битова «Роль», бесконечно продолжающийся роман в рассказах «Сандро из Чегема» Ф. Искандера, его же еще не названный романом, но внутренне прочный цикл рассказов о Чике, лирико-юмористическая проза Валерия Попова). Рождение романа из новеллистического цикла, впрочем, уже встречалось в отечественной словесности: так возник первый русский психологический роман «Герой нашего времени».

Итак, «вершины» и «низы», «крупные» и «мелкие» явления, «центр» и «периферия» то и дело диалектически меняются местами. Это одновременно и внутренняя закономерность искусства, и свойство его как неотъемлемой части непрерывно развивающейся жизни.

Динамическая иерархия искусства обеспечивается универсальностью художественной динамики, присутствующей в строе каждого произведения. Борьба «центра» и «периферии» в этом смысле соответствует борьбе материалов — необходимому условию художественности. История литературы складывается из динамических сдвигов, осуществляемых во множестве произведений (следствие общедиалектического закона перехода количественных изменений в качественные). В свою очередь, внутренняя динамика каждого без исключения произведения органично связана с общей историей литературы, хранит в себе «движения вид».

Неразрушаемая прочность искусства, как такового, обеспечивается его вечной, неутолимой потребностью в динамике, неотменяемой диалектической противоположностью материальных факторов и конструктивного принципа. Бесконечность ресурсов художественного развития — в неисчерпаемости возможных конкретных соотношений материала и конструкции (структуры, стиля,

приема и т. п.): «...Тогда как „конструктивный фактор" и „материал" — понятия постоянные для определенных конструкций, „конструктивный принцип" — понятие, все время меняющееся, сложное, эволюционирующее... Взаимодействие конструктивного фактора и материала должно все время разнообразиться, колебаться, видоизменяться, чтобы быть динамичным».

Изменения в искусстве назревают постепенно: сначала наблюдаются «выпады из системы», потом их количественное накопление приводит к возникновению качественно новых систем. В этом плане очень важны мысли и примеры Тынянова, показывающие почти неизменную неточность восприятия читательского и критического: ростки новых художественных систем систематически воспринимались и воспринимаются как «ошибки», «нарушения», «дурной вкус» и т. п. Общая цель эстетического воспитания литературоведов, критиков и читателей — учиться видеть «плодотворность противоречий», отличать художественную слабость от новой, незнакомой еще силы, отличать случаи, когда автор и произведение «не дотягивают» до соответствия той или иной системе, от случаев, когда они в целом или в отдельных каких-то моментах вырываются из отживающей системы и начинают выстраивать новую.

Говоря в плане общефилософском, данный закон Тынянова характеризует соответствие развития искусства общим диалектическим законам отрицания и перехода количественных ее изменений в качественные. Естественно, явление шире закона, что оставляет для литературы и искусства возможность наличия специфических моментов развития. Но в статье «Литературный факт» Тынянов осмысливает еще и возможности активного взаимодействия искусства и жизни, задумывается над тем, в каких отношениях искусство находится с остальными сферами жизни, отличными от искусства. Речь идет, по сути, о связи искусства с жизнью — но не в расхожем, казенно-риторическом смысле этого выражения, а в ответственном и серьезном.

Поскольку для Тынянова литература, искусство — это неотъемлемая часть жизни, он не пользуется выражениями типа «искусство и жизнь», «литература и жизнь». Чтобы как-то условно обозначить всю сферу нехудожественных явлений, он выбирает резкое слово — «быт» (это «жизнь» за вычетом искусства). Сегодня слово «быт» приобрело совсем другой спектр значений, новые оценочные оттенки, поэтому брать его у Тынянова и переносить в свой эстетический словарь вовсе необязательно, да и, пожалуй, нежелательно. Читая «Литературный факт», надо постоянно иметь в виду, что здесь «быт» = «жизнь» — «искусство» (ясно, что вычитание это условно-аналитично). Каждый волен перевести этот «быт» на свой язык, можно, например, его назвать «нехудожественной реальностью». Под понятием же «конструктивного принципа» (мы уже говорили о множестве его возможных переводов) в данном случае, пожалуй, лучше всего иметь в виду стиль как наиболее активное и целостное выражение конструктивного начала в искусстве.

Проследим же ход тыняновской мысли: «Развиваясь, конструктивный принцип ищет приложения... В тот момент, когда основной, центральный принцип конструкции в искусстве развивается, новый конструктивный принцип ищет «новых», свежих и «не своих» явлений. Такими не могут быть старые, обычные явления, связанные с разложившимся конструктивным принципом. И новый конструктивный принцип падает на свежие, близкие ему явления быта».

Далее Тынянов приводит конкретные примеры обогащения поэзии начала XX века за счет «быта»: уходит одряхлевшая ода, а фактом литературы становятся альбомные стихи; новая проза вырастает из письма, которое перестает быть документом, фактом быта, становится литературным жанром («Письма русского путешественника» Карамзина, высокая литературная отточенность писем Вяземского, Батюшкова, Пушкина). Это полезно знать каждому, поскольку читатель писем Пушкина неверно поймет их, если будет подходить к ним как к письмам бытовым: так, многие наивно восхищаются тем, что Пушкин и в письмах «тоже» гениален, не зная, что многие рассчитаны на чтение не только адресатом, но и широким кругом друзей и единомышленников. Важно понимать, что предельная раскованность тона, рискованность выражений в переписке Пушкина с Вяземским — это художественная игра, литературный прием, как и нарочитая грубоватость писем Пушкина к Н. Н. Гончаровой. Но не станем отвлекаться на эти интересные частности. Перед нами — теоретическая проблема огромного масштаба.

Формулировкой еще одного важнейшего научного закона можно считать следующее положение статьи «Литературный факт»: «Конструктивный принцип, проводимый на одной какой-либо области, стремится расшириться, распространиться на возможно более широкие области».

Здесь же, чуть ниже, тот же закон формулируется несколько иначе, мысль обогащается важными дополнительными оттенками: «Конструктивный принцип стремится выйти за пределы, обычные для него, ибо, оставаясь в пределах обычных явлений, он быстро автоматизуется. Этим объясняется и смена тем у поэтов». Обе формулировки при всей своей предельной логической выраженности требуют нелегкого и активного освоения. Попробуем раскрыть значение данного закона, определить его роль для научного постижения и читательского освоения литературы.

Если под «конструктивным принципом» для ясности и удобства можно понимать стиль, то под «областью» его проведения стоит прежде всего иметь в виду круг художественных тем (на это, собственно, указывает вторая формулировка). Диалектическое соотношение стиля и тематики — важнейший теоретический вопрос, постоянная практически-творческая проблема, стоящая перед писателем, предмет читательского осмысления. В процессе взаимодействия стиля и темы во многом конкретизируется и проясняется сущность взаимодействия литературы и жизни.

Сознание творящего художника чаще всего движется от темы, а стиль нередко воспринимается как средство воплощения темы (вспомним, для примера, известное некрасовское выражение: «Стиль, отвечающий теме»). Таким же путем идет, как правило, читательское сознание, делающее упор на тематической стороне произведения и если и учитывающее фактор стиля, то как дополнительный, оттеночный. Что же касается сознания научного, то оно, понимая субъективную логику писательского и читательского сознания, должно идти особым путем, максимально приближенным к объективному ходу литературного развития, зачастую не совпадающему ни с писательскими, ни с читательскими ощущениями.

И здесь обнаруживается непривычная для обыденного сознания, для поверхностного «здравого смысла», внутренняя логика литературного развития. Стиль не может довольствоваться одним и тем же материалом (а тематика с точки зрения внутренней закономерности искусства есть материал, подчиненный фактор), он активен по своей природе и сам стремится к переходу на другие темы, особенно на новые, свежие, еще не освоенные другими стилями. Кстати, тыняновскую мысль здесь любопытно будет проиллюстрировать на примере творческого становления Некрасова: начав в «Мечтах и звуках» с подражания романтическому стилю Жуковского и Лермонтова, Некрасов не мог найти свою оригинальную тему (хотя обладал необходимым запасом жизненных впечатлений). Но как только Некрасов оттолкнулся от чужого стиля, он обрел и, так сказать, тему, отвечающую стилю. Причем новаторский стиль, дерзко сочетающий лиризм с прозаичностью, романтическую лексику с просторечием, взволнованный монолог с богатой сюжетностью, — стиль этот обусловил и новое решение Некрасовым темы народной жизни (не повторяющее, скажем, решение ее у Кольцова).

Из всех научных идей Тынянова именно этот закон, пожалуй, менее всего осознан, осмыслен и применен литературоведческой наукой, менее всего доведен и до сознания читателей. Между тем возможности, открываемые им для исследования взаимодействия искусства и жизни, для построения истории литературы (и других видов искусства), учитывающей в равной мере внутренние закономерности исторического развития искусства и исторические закономерности развития общества, — возможности эти чрезвычайно велики.

Данный закон Тынянова раскрывает кровную, органичную причастность искусства к жизни. Идя своим, самостоятельным путем, решая свои собственные, казалось бы, чисто творческие задачи, искусство неизбежно выходит на жизненную действительность на новые ее, еще не освоенные искусством прошлого пласты. Можно заострить эту закономерность до парадокса: чем больше внутренняя свобода искусства, тем необходимее оно нуждается в жизни. Но парадоксальность эта будет мнимой, если учесть, что искусство — неотъемлемая часть жизни, а не инородное «приложение» к ней.

Конечно, для общества, для читателей, для критики естественно заботиться и тревожиться, чтобы важная, волнующая тема скорее находила художественное выражение. Общество формулирует свой, как говорили в 20-е годы, «социальный заказ», требует от искусства освоения злободневного материала. Крупное художественное явление часто создается сложением двух мощных сил: общественной потребностью в освоении темы и внутренней потребностью развивающегося стиля. Так произошло с Некрасовым. Но, чтобы понять историческую роль Некрасова (роль в истории литературы и роль в истории общественного сознания), надо видеть обе стороны этого мощного процесса взаимодействия искусства и жизни, стиля и темы. Ведь были одновременно с Некрасовым и «гражданские» поэты вроде Розенгейма, спекулировавшие на актуальной тематике и имевшие поверхностный успех, но не создавшие подлинных художественных ценностей. Значительная тема, не освоенная крепким, исторически прогрессирующим художественным стилем, неизбежно девальвируется или даже компрометируется. Вспомним и более поздние примеры. Так, претендовавшие на командование литературой рапповцы шли от актуальной тематики и «подыскивали» к ней стили самые разные: скажем, придумывали, что производственный роман надо решать в манере Льва Толстого. Но такая связь темы и стиля была заданной, не учитывавшей внутренние законы литературного развития: не мудрено, что написанные по таким рецептам романы Ю. Либединского были мертворожденными. Самый «престижный» стиль будет бессилен, если его связь с темой не обусловлена исторически. Самый совершенный стиль даст художественный сбой, если переход к новой теме будет носить для обладателя этого стиля характер волевого выбора, не подготовленного внутренним самодвижением.

Существует стойкий предрассудок, согласно которому искусство, чтобы сблизиться с жизнью, должно как-то урезонивать свою эстетическую активность, быть «не очень» искусством, «не только» искусством. Такое представление выработано людьми, в жизни которых искусство не сыграло значительной роли, которые воспринимают в художественных произведениях только их внешнематериальную, чисто информационную сторону. В неповторимой специфике искусства, в том, что его отличает от всего остального, и таится истинная сила его, сила воздействия на жизнь и на людей. Тынянов показал, что эстетическая активность стиля неминуемо переходит в активную жизненную. Чем больше искусство является искусством, тем больше оно является и полнокровной частью жизни.

Отношения искусства и жизни не сводимы к элементарной зависимости одного от другого. Это сложный и увлекательный диалог двух сущностей, их взаимодействие и взаимовлияние. Чтобы понять подлинный смысл диалога, не надо маскировать границу между его участниками, не стоит из двух хороших и конкретных вещей делать одну неопределенную. Отказывая одному из взаимодействующих факторов в относительной самостоятельности, мы

теряем из виду оба фактора. 2—1 = 0 — таков непреложный закон системного мышления.

Общеизвестно, что искусство не просто отражает действительность, но и творит, достраивает ее. Искусство и действительность могут учиться друг у друга. И критерием этой поучительности является полнота проявления. Именно полнота реализации художественным стилем его возможностей в конечном счете определяет (независимо от непосредственной темы произведения) воспитательную, влиятельную силу искусства. В свою очередь, искусство во все эпохи «подражает» жизни не в мелочах и частностях, а в стремлении достигнуть такой же самовоспроизводящей полноты, такой же неисчерпаемости. Закон Тынянова, о котором мы сейчас говорим, можно определить еще и как закон единства эстетической и жизненной активности художественного стиля (и искусства вообще).

В процессе активного взаимодействия с остальными сферами жизни литература что-то получает от них, что-то им отдает. Поэтому бесполезно пытаться установить раз и навсегда внешние признаки «литературности». Литературный факт, по Тынянову, «разносоставен», граница между художественной и нехудожественной реальностью постоянно меняется — вследствие изменений и в жизни, и во внутреннем строе искусства. Но совершенно граница эта не утрачивается, иначе литература перестала бы существовать как самостоятельный феномен, как неповторимая ценность. И Тынянов дает в статье «Литературный факт» свой ответ на вопрос о том, что в литературе неизменно, что такое литература, как таковая. Определение в высшей степени коротко и четко: «Динамическая речевая конструкция».

Нельзя, однако, сказать, что отчетливость тыняновского определения совпадает с легкостью усвоения и осознания данной формулировки. Она не может быть вырвана из общего контекста тыняновских работ, не годится в качестве ходкой цитаты, в качестве элементарной отмычки к любой проблеме. Тыняновское определение литературы полемически заострено, оно не стремится «объять необъятное» (что всегда чревато растворением сути дела в «дурной» бесконечности), а направлено на выявление необходимых условий существования литературы, необходимых слагаемых литературного факта. Условия же достаточные, слагаемые не обязательные, а факультативные здесь вынесены за скобки. Но они не просто опущены, а энергично подразумеваются, — что ощутимо для осознающих тыняновскую систему идей в целом.

Тыняновское определение литературы вовсе не напрашивается на заучивание и повторение в качестве бесспорной формулы. Нет, и здесь первейшее условие адекватного понимания — сравнение тыняновской дефиниции со своею собственной. Она должна быть у каждого мыслящего читателя, а если читатель до сих пор не имеет своего ответа на вопрос «Что такое литература?» — то он должен дать этот ответ самому себе, чтобы затем сравнить его с тыняновским.

Наметим начало этой работы, дальнейший путь которой для каждого будет носить индивидуальный характер. Ключевое слово в тыняновском определении — «конструкция». Меньше всего стоит воспринимать его в связи (достаточно случайной) со всякого рода техническими конструкциями, механизмами и т. п. Сегодня, пожалуй, даже уместно отказаться от внешней словесной оболочки понятия. Калькируя латинское слово «constructio», мы можем получить такие русские эквиваленты, как «построение» или «созидание». Как недвусмысленно следует из контекста статьи, «конструкция» для Тынянова — это ни в коем случае не изолированная, готовая и замкнутая в себе вещь, это прежде всего сам процесс художественного конструирования.

Тынянов подчеркивает в литературе как главное ее преобразующее, созидающее, творческое начало. Когда на это начало в первую очередь нацелено внимание читателя, то полнее и точнее воспринимается и отражающая, познавательная функция художественного произведения. Говоря предельно просто, воспринимающему литературу читателю надлежит перевоплощаться не в героев произведений, а в творящего автора. В этом смысле Тынянов отнюдь не одинок, к такому же подходу ведет своих читателей, например, Бахтин, призывающий в первую очередь «войти творцом в видимое, слышимое, осязаемое». В общем, эта формула лишь внешне отличается от тыняновского понимания конструктивного начала в искусстве, от характерной для ранних Шкловского и Эйхенбаума формулы: «как сделано» произведение. В интересах ясности здесь можно вынести за скобки и терминологические, и концептуальные различия. Важно одно: постижение сути литературы невозможно без переживания читателем духовного усилия, сходного с тем, которое осуществлено автором (независимо от того, как называть это усилие — «конструирующим» или «творящим»).

Слово «динамическая» в тыняновском определении указывает характер отношений между различными видами материала (о них шла речь в главе «Заветная книга»). Художественное произведение (и литература в целом) — не механический конгломерат смысловых, эмоциональных и предметных пластов, а стройная система отношений между этими материальными пластами. Между разнородными материальными элементами существуют отношения несоответствия, борьбы. Один элемент подчиняется другому, «деформируется» им и в то же время деформирует какие-то иные элементы, подчиняет их себе. Это неравенство, эта борьба и являются источником особого рода энергии — чисто художественной динамики. Чем напряженнее, интенсивнее мы эту динамику для себя в произведении раскрываем, тем глубже мы понимаем его, тем реальнее и мощнее его воздействие на нас.

Сочетание «динамическая конструкция» уже обозначает художественное произведение в тыняновской системе понятий, но произведение не только литературы. «Динамическая конструкция» — сокращенная формула искусства вообще. Для конкретизации опре-

деления применительно к литературе необходим был еще один терминологический эпитет — «речевая». Это обозначение главного материала литературы. Дело в том, что в каждом виде искусства разные материалы обладают разными возможностями. Скажем, роль цвета в живописи или в кино несоизмеримо выше и активнее, чем роль цвета в литературе, хотя и там она по-своему проявляется. В свою очередь роль слова, языка в произведении поэзии и прозы несравненно значительнее и влиятельнее, чем роль того же слова в кинематографе — как слова, звучащего с экрана в речи персонажей.

Для каждого искусства существует главный материал, который организует и оформляет другие материалы, динамически сталкивает их друг с другом, динамически управляет ими, а сам при этом не подчиняется ни одному из них. Этот материал в своей эстетической функции, сочетаясь с общими для всех искусств закономерностями композиции, и образует то активное начало, которое Тынянов называл конструктивным принципом, или конструктивным фактором.

Для литературы таким главным материалом является язык. Все без исключения тематические, смысловые, предметные, событийно-фабульные и т. п. элементы входят в художественную реальность, только подвергаясь преобразованию, «деформации» языком, реализующим в процессе такого преобразования свою эстетическую роль. Только под влиянием слова в литературе безликий предмет становится образом, сухая фабула — многозначным сюжетом, абстрактно-логическое суждение — сложным художественным высказыванием, элементарная житейская эмоция — специфической эстетической эмоцией. Тынянов избегал в своих зрелых теоретических работах эмоциональных гипербол, но, осваивая его идеи, вполне правомерно в интересах ясности отождествить их с некоторыми устойчивыми эмоциональными формулами нашей культуры. С этой точки зрения вполне адекватным переводом понятия «речевая конструкция» будет такой распространенный в художественных и эссеистических текстах символ, как Слово (с большой буквы). Евангельское выражение: «В начале было Слово» — неоднократно повторялось и повторяется применительно к литературе, к словесному художественному творчеству. Мысль о решающей роли Слова, противопоставляемого при таком употреблении слову в узком смысле, слову с маленькой буквы, является сегодня общепринятой и, по сути дела, аксиоматичной. Отношение к слову как только к средству выражения каких-то независимых от него мыслей и эмоций, какого-то внесловесного содержания решительно отвергнуто культурой — и, по-видимому, навсегда. «Оно не звук окостенелый, Не просто некий матерьял», — сказано в стихотворении «Слово о словах» (1962), принадлежащем поэту, казалось бы, далекому от культа «самовитого» слова, — Александру Твардовскому. В этом же стихотворении с замечательной простотой и категоричностью заявлено: «Все есть слова —

для каждой сути...», из чего недвусмысленно следует, что содержания, «сути», вне слова и до слова не существует.

Короче говоря, в культуре XX века устоялось противопоставление слова (с маленькой буквы), то есть языка-материала, языка в его лингвистической определенности, «естественного языка», как говорят представители структурно-семиотической школы, — и Слова в высшем смысле, обозначаемом написанием с большой буквы или же особой патетической интонацией. Работы Тынянова и ученых тыняновского круга помогают увидеть конкретное содержание данной эмоциональной (а потому порою расплывчатой) категории: Слово — это язык в его конструктивно-эстетической функции, язык, преобразующий все прочие материалы, язык, не просто отражающий художественное содержание, а непосредственно творящий, строящий его в каждом произведении.

Осознав внутреннюю логику тыняновского определения, мы становимся обладателями ценного научного инструмента, помогающего серьезно и аргументированно говорить о том, что относится к литературе, а что — нет. Динамические речевые конструкции не падают с неба, они рождаются самой жизнью, точнее, как показал нам Тынянов, рождаются самим напряженным взаимодействием литературы с нехудожественной действительностью («бытом»).

Лучше всего показать действенность тыняновской дефиниции на примере явления, широко распространившегося в литературе уже после того, как Тынянов завершил свой творческий и научный путь. Таким примером может служить бурный процесс роста роли документа в современной прозе. Для Тынянова как писателя и ученого документ был только материалом, подлежащим художественной трансформации, «продырявливанию». Однако в литературе послевоенного периода (и в особенности в военной прозе) произошло то, что Тынянов обозначал словами: «Факт быта оживает своей конструктивной стороной». Документ был осознан литературой как прообраз новаторского словесно-композиционного построения, как конструктивный принцип. Документы (подлинные или тщательно стилизованные) начинают вводиться в текст и во многом определяют его образно-эмоциональную атмосферу, его воздействие на читателя. Художественные результаты при этом бывают разные. В одних случаях использование документа становится мощным ресурсом обновления строя прозы (как, например, в романе В. Богомолова «Момент истины (В августе сорок четвертого...)», в других случаях стилизация под документ уже превращается в беллетристический штамп. В удачных случаях мы видим, как документ сообщает произведению особую, новую динамику, органично вписывается в речевую структуру. В неудачных же произведениях бросается в глаза прежде всего конструктивная инородность документальных фрагментов, их несогласованность с речевым составом остальных частей (такого рода художественные издержки современная критика усматривает, например, в романах Ю. Семенова). И дело здесь не только в индивидуальных творче-

ских данных писателей, но и в крупных историко-литературных закономерностях: в одних случаях документ еще сохраняет все качества динамической речевой конструкции, в других обнаруживает инерционность и готовность уступить свое место иному, новому конструктивному принципу (при этом не надо бояться «гибели» документа: если он уйдет, то, конечно, не навсегда, он непременно вернется в литературу, но уже в качественно преображенном виде, не повторяя того, что было прежде).

Тыняновское понимание литературы резко направлено против субъективно-вкусового разграничения по принципу: это литература, а это — не литература (некоторые при этом даже добавляют: и литературой никогда не будет). Нет, жизнь и литература всегда открыты навстречу друг другу (потому-то так важно осознавать их отдельность и специфичность). Ни один конструктивный принцип, вырастающий из живой жизни, не должен быть отвергаем нами, как таковой. «Производственный роман», «положительный герой», «мелодрама», «политическая лирика», «любовная лирика» — все эти и многие другие явления могут в одних исторических условиях быть безжизненной схемой, а в других исторических условиях — плодоносящей ветвью единого литературного древа. Говоря: «Это не литература», — мы должны уметь различать те случаи, когда это «еще не литература» (то есть когда новый конструктивный принцип еще робко пробивается и может показаться ошибкой), и те случаи, когда перед нами «уже не литература», то есть мертвая конструкция, утратившая и внутреннюю динамику, и связь с жизнью.

Тыняновская концепция литературного фонда насквозь исторична, она не оставляет места «статическому», «неподвижному взгляду на литературу. Закономерным ее продолжением поэтому стала концепция историко-литературного развития, сформулированная в статье «О литературной эволюции» (1928).

Что лежит в основе исторического изменения литературы? Развивается она по своим, внутренним, специфически имманентным законам — или же ее судьба подчиняется факторам, лежащим за пределами литературы? Таковы, примерно, те вопросы, которые читатель должен «задать» тыняновской статье, чтобы проникнуть в ее главную суть. А чтобы сразу прояснить тыняновский ответ на эти вопросы, прибегнем к несколько упрощенной, но иллюстрирующей суть дела аналогии. Попросим читателя ответить на несложный вопрос: как движется Земля — относительно самой себя или относительно Солнца? Вне всякого сомнения, читатель уловит ложность самого противопоставления: Земля вращается и относительно своей собственной оси, и относительно Солнца, она существует и как самостоятельное целое, и как одна из планет Солнечной системы. Иначе говоря, Земля — это и система со своей внутренней спецификой, и часть более сложной системы. Словом, везде «и — и», а не альтернативное «или — или».

Примерно таким образом определяет Тынянов и положение литературы в общеисторическом процессе. Существуют законо-

мерности литературного развития — и в то же время существуют общие социально-исторические закономерности, охватывающие всю жизнь общества, одной из «подсистем» которой является литература. Если свалить факты этих двух разномасштабных и разных по внутренней специфике систем, получится хаотическая куча. Отсюда — необходимость дифференцированного подхода.

Во-первых, надлежит изучать специфические (имманентные) закономерности развития литературы, свойственные только ей.

Во-вторых, надлежит изучать общие закономерности исторического развития общества, распространяющиеся и на литературу.

В-третьих, надлежит сопоставлять закономерности первого плана с закономерностями второго плана, выявляя моменты сходства и различия между ними. При этом специфика исторического развития литературы проявится как в сопоставлении с историей тех более крупных систем, в которые она входит (история человечества, страны, культуры), так и с историей нетождественных литературе частей этих целых (например, с историей языка, философии, морали, психологии и тому подобных «соседних рядов»).

Казалось бы, всего этого категорически требует не только утвердившийся в современной науке принцип системности, но и простой здравый смысл. Но в гуманитарных науках, к сожалению, очевидные логические предпосылки исследования надолго становятся не руководством к исполнению, а предметом диспутов. Вернемся к аналогии с вращением Земли. Там три выделенных нами аспекта нашли прозрачное выражение в самой нашей системе измерения времени. Во-первых, мы исчисляем его в часах — сообразно движению Земли вокруг своей оси. Во-вторых, мы прибегаем к годовому счету — в соответствии с вращением Земли вокруг Солнца. В-третьих, для точного соотнесения двух первых систем отсчета мы ввели дополнительный день однажды в четыре года, учитывая, что наложение двух систем друг на друга сопряжено с некоторым несоответствием. Увы, в литературоведении до такого познавательного единодушия далеко. Здесь у каждого ученого свой календарь, и на вопрос, какое сегодня число, предлагается множество разных и по-разному аргументированных ответов. При этом ведутся непрерывные споры о том, стоит ли измерять время в часах, противопоставляя при этом Землю Солнечной системе в целом, не лучше ли установить единое время для всех планет, — и так далее.

Будем, однако, верить в то, что объективный прогресс научного знания неминуемо коснется и исторического изучения литературы. Тогда, несомненно, вспомнят и в полной мере используют тыняновские идеи и проекты.

Имманентные закономерности литературного развития, конечно, существуют, и отрицать их существование — значит идти против объективных свидетельств научного знания. Отрицание внутренней специфики литературы, нередко осуществлявшееся под вывеской борьбы с «формализмом», по сути своей близко к канув-

шим в Лету характеристикам, скажем, генетики или кибернетики как «буржуазной лженауки» и т. п. Опять-таки: насилие над естественными и точными науками быстрее обнаруживает свою порочность, поскольку вред подобного насилия сразу дает о себе знать в технике, народном хозяйстве, медицине. Литературоведение в этом смысле беззащитнее, хотя, впрочем, и здесь мы можем видеть социально-нравственные последствия пренебрежения спецификой предмета: недооценка внутренних закономерностей литературного развития, нашедшая закрепление в школьных программах и учебниках, привела к очевидному кризису школьного преподавания литературы [1]. Художественная литература, трактованная в качестве иллюстрации к общеисторическим процессам, не реализует в сколько-нибудь достаточной мере свою воспитательную и познавательную функцию. Идущие сейчас напряженные споры обнаружили глубочайшую общественную потребность в обращении школы к эстетической специфике литературы, без чего нет и подлинного историзма в ее изучении.

Сделанное Тыняновым в исследовании специфических внутренних законов развития литературы — важная и необходимая часть его научно-духовного наследия, нуждающаяся в изучении, в понимании и продолжении. Но, исследуя имманентные закономерности литературного развития, Тынянов вовсе не отделял литературу от жизни, он, скорее, выделял ее для пристального научного рассмотрения (без такого выделения предмета из множества других не может быть научного подхода к нему). Выявленные же Тыняновым закономерности, складываясь в систему, закономерно требовали выхода в систему более широкую. Однако это требование могло возникнуть не ранее, чем важнейшие внутренние закономерности были достаточно четко осознаны. Наука не терпит подглядывания в готовые ответы, более того — готовый ответ чаще всего оказывается ложным.

Оглянемся немного назад — и мы убедимся, что отмеченные нами выше важнейшие теоретические законы, открытые Тыняновым, по своей совокупной внутренней логике требуют выхода за пределы литературы как замкнутой системы. Скажем, «закон отталкивания» требует соотнесения с закономерностями борьбы социальной, идейно-политической, и Тынянов в «Архаистах и Пушкине» уже наметил методику такого сопоставления, показал, что надо учитывать и сходство и различие политической и литературной позиции каждого писателя. Связь с жизнью — органическое свойство искусства, но сама связь эта носит, по Тынянову, не внешне-механический, а глубоко системный характер. Весь ход

[1] Чрезвычайно показательна в этом смысле опубликованная недавно запись в дневнике К. А. Федина, где он горько сетует на низкое качество появившегося в 1954 году учебника по советской литературе. Главным недостатком учебника Федин считает именно безразличие к внутренним закономерностям литературного развития, к борьбе течений и стилей, эволюции поэтики (см.: Лит. обозрение. 1986. № 4. С. 111). Сегодня раздумья Федина только прибавили в своей актуальности.

тыняновских поисков, вся сумма накопленных ученым идей подвела его к тому, чтобы сказать в статье «О литературной эволюции»: «Построение же замкнутого литературного ряда и рассмотрение эволюции внутри его наталкивается то и дело на соседние культурные, бытовые в широком смысле, социальные ряды и, стало быть, обречено на неполноту». Многие писавшие о Тынянове, касаясь данного момента его научной биографии, наивно заключали, что в это время Тынянов, наконец, «исправился» и «отрекся» от попыток имманентного подхода. Ничего подобного! Не надо выплескивать воду вместе с ребенком. Тынянов не отказывался от всего, что им было добыто, а стремился это добытое дополнить и углубить. От замкнутого рассмотрения к разомкнутому — таков был путь тыняновской мысли, путь правильный и гармоничный. Это был путь к уяснению процесса взаимодействия истории литературы с историей общества (но не растворения первой во второй).

Не случайно Тынянов тут же предостерегает от «упрощенного каузального подхода», то есть от научно недостоверных попыток объяснения всех литературных явлений внешними, вне литературы лежащими причинами. Против такой дурной «причинности» выступал и Эйхенбаум (ему посвящена та статья Тынянова, о которой у нас идет речь): «Отношения между фактами литературного ряда и фактами, лежащими вне его, не могут быть просто причинными, а могут быть только отношениями соответствия, взаимодействия, зависимости или обусловленности»[1].

Но для того, чтобы изучать литературу так, как требуют этого Тынянов и Эйхенбаум, надо, попросту говоря, знать и литературу с ее специфическими особенностями, и историю социальную с ее внутренней логикой. И уже на основе этого диалектически сопрягать данные двух наук. Это дело нелегкое, потому оно так часто подменяется эклектическим соединением социальной истории и истории литературы по принимаемому на веру принципу причинности.

«Система литературного ряда есть прежде всего система функций литературного ряда, в непрерывной соотнесенности с другими рядами». На этом законе хочется в первую очередь заострить внимание читателя, отвлекаясь от множества интересных частных аспектов статьи «О литературной эволюции». Важно понять эту идею, поскольку она была для Тынянова методологическим фундаментом построения научной истории русской литературы. Переписка Тынянова со Шкловским свидетельствует о том, как стремился Тынянов собрать своих единомышленников с целью коллективной работы над этим большим историческим исследованием. И теоретические предпосылки для такой работы были созданы значительные.

Однако эти предпосылки не стали достоянием даже близких к Тынянову ученых, даже его учеников. «Сегодня уже нельзя

---

[1] Эйхенбаум Б. М. Мой временник. Словесность. Наука. Критика. Смесь. С. 55.

согласиться с рядом положений тыняновской статьи 1927 года. Так, связывая литературный ряд с социальным, Тынянов все еще говорит об отдельных рядах»[1], — читаем мы в статье, посвященной научному наследию Тынянова и дающей в целом глубокую трактовку этого наследия. Но как же, позволительно спросить, можно «связывать» литературный ряд с социальным, аналитически не противопоставив их? Для научного соотнесения, для подлинно диалектического исследования необходимо иметь, как минимум, две сущности и исходить из их специфической «отдельности». Иначе получается та самая эклектическая «вселенская смазь», та путаница, в победном споре с которой и сформулировал Тынянов свои теоретические и историко-литературные положения. Конечно, с Тыняновым можно и должно спорить, однако несогласие с его важнейшими постулатами плодотворно только в случае, когда выдвигаются новые, более глубокие и истинные.

Если бы Тынянову довелось хотя бы отчасти осуществить свою мечту о построении истории русской литературы, это неминуемо привело бы его к открытию еще многих объективных закономерностей развития литературы и взаимодействия ее с иными системами. Недаром статья «О литературной эволюции» построена как свод тезисов, рассчитанных на проверку, уточнение, продолжение. Наша же задача сегодня — с максимальной эффективностью, по-хозяйски использовать все инструменты историко-литературного анализа, доставшиеся нам от Тынянова, не сетуя на то, что не все эти инструменты разложены по полочкам, что к иным из них не приложены необходимые инструкции. Важна сама «применимость» идей Тынянова, о которой так убедительно сказано в статье Л. Гинзбург.

Думается, для того, чтобы читатель верно сориентировался в тыняновских историко-литературных взглядах, он должен отдавать себе отчет в условности самого термина «литературная эволюция». Тынянов выбрал слово «эволюция» не потому, что ему так уж близки были эволюционистские идеи, получившие распространение в других науках. Связь «эволюции» в его понимании с эволюцией биологической — чисто метафорическая. Само слово «эволюция» привлекло Тынянова как относительно свежее, незахватанное слово для обозначения нового понятия, которое, пожалуй, можно расшифровать так: непрерывный процесс изменения. Синонимом к слову «эволюция» у Тынянова нередко является слово «динамика»: эволюция — это историческая динамика литературного развития.

И эта динамика находится в сложнейшем соотношении с движением самого исторического времени. Литература развивается сразу в нескольких направлениях, у каждого из которых своя протяженность: «Эволюция литературы, как и других культурных рядов, не совпадает ни по темпу, ни по характеру (ввиду специфич-

[1] Гинзбург Л. Я. Тынянов-литературовед // Гинзбург Л. Я. О старом и новом. С. 312.

ности материала, которым она орудует) с рядами, с которыми она соотнесена. Эволюция конструктивной функции совершается быстро. Эволюция литературной функции — от эпохи к эпохе, эволюция функций всего литературного ряда по отношению к соседним рядам — столетиями».

Несколько упрощая и огрубляя тыняновскую мысль, можно так обозначить выстроенную им систему эволюционных процессов (в порядке «убывания» темпа): 1) смена литературных стилей; 2) изменения в системе жанров, в соотношении поэзии и прозы; 3) изменения в положении литературы по отношению к социальной действительности. Тынянов намечает глубочайшую диалектику «вечного» и «сиюминутного» в художественном развитии, обнаруживает многоступенчатость, сложную опосредованность взаимоотношений литературы и действительности. На фоне такого глубоко дифференцированного подхода к историческому исследованию особенно видна схематичность и заданность множества бытующих по сей день априорных концепций, волюнтаристских «периодизаций» истории литературы, творчества отдельных писателей.

Недавно Д. С. Лихачев сказал о Тынянове: «Сущность его подхода к литературе состояла в последовательном и конкретном историзме. Историзм может быть декларированным и абстрактным, а у Тынянова он был конкретным, фактичным, отчетливо представимым»[1]. Глубокая потребность современной науки в «конкретном историзме» вновь и вновь обращает нас сегодня к тыняновскому наследию. Хочется верить, что в процессе новых научных исследований намеченная Тыняновым методика будет активно эксплуатироваться и внедряться в практику. Для этого нужны не ритуальные ссылки на отдельные тыняновские суждения, не варьирование тыняновских терминов, а перестройка исследовательского мышления, настройка его на тот уровень необходимой научной сложности, которой Тынянов достиг шесть десятилетий назад.

А нам сейчас стоит подвести некоторые предварительные итоги разговора о системе тыняновских научных идей. Давайте вспомним наиболее крупные из них, обладающие разъяснительной силой и обобщенностью научного закона.

1. Закон «отталкивания» как главной движущей силы литературного развития («Достоевский и Гоголь»).

2. Закон исторической смены «мотивированных» и «немотивированных» художественных систем («Проблема стихотворного языка»).

3. Закон динамического взаимодействия материальных элементов художественного произведения, подчинения одних другим («Проблема стихотворного языка»).

4. Закон единства и тесноты стихового ряда («Проблема стихотворного языка»).

5. Закон деформации значения звучанием в поэзии и звучания значением в прозе («Проблема стихотворного языка»).

---

[1] Лихачев Д. С. Прошлое — будущему: Ст. и очерки. Л., 1985. С. 449.

6. Закон исторического перемещения «центра» и «периферии» литературного развития («Литературный факт»).

7. Закон расширения области действия конструктивного принципа («Литературный факт»).

8. Закон исторического взаимодействия литературного и социального рядов («О литературной эволюции»).

Удержимся от соблазна присвоить этим законам числовые номера («первый закон Тынянова» и т. д.). Кто-то из читателей в ходе освоения тыняновских работ может насчитать не восемь главных законов, а, скажем, шесть или десять. Приведенный нами перечень не более как пример конспекта, который у каждого из постигающих тыняновское наследие может выглядеть по-своему. Главное — понять Тынянова и применить его идеи к собственной исследовательской и читательской работе.

«ТРЕБУЮ СУДЬБУ»

Объем, масштаб и глубина сделанного Тыняновым в литературоведении — красноречивое свидетельство роли личности в науке. Даже учитывая незавершенность многих линий тыняновской исследовательской работы, нельзя не удивляться титаническому размаху проделанного им труда, обилию позитивных результатов. Но в жизни науки существует та же диалектика личного и общего, индивидуального и коллективного, что и в остальных областях человеческой деятельности. Интенсивность развития научной личности Тынянова не может быть в полной мере оценена и понята вне связи с тем мощным рывком коллективной филологической мысли, который был совершен в начале двадцатых годов группой ученых опоязовского круга.

Отношения Тынянова с ОПОЯЗом — своеобразный пример гармонии личности и коллектива. Это научное объединение явилось для Тынянова отличной «питательной средой», энергетическим полем, в котором его мысль работала с чрезвычайным напряжением. Будучи наиболее последовательным, наиболее упорным в стремлении к совместно намеченным целям опоязовцем, Тынянов в то же время избежал рискованной участи группового «вождя», глашатая и защитника групповых интересов. Он по характеру, по складу личности не стремился к первой, к лидирующей роли в ОПОЯЗе, зато у него сложился особый тип отношений с этой научной группой: Тынянов развивался как бы на равных с целым течением. Шкловский и Эйхенбаум, более склонные к научной борьбе, к полемике, к задиристым гиперболам, более непримиримые поначалу к научным противникам, впоследствии испытали некоторое ослабление «теоретического темперамента». Это вовсе не означает, что они «хуже» Тынянова; каждый из них по-своему работал на общее дело, на обретение общих истин. Тут дело в другом: путь Тынянова оказался гармоничнее, а выпавшая ему в научном коллективе индивидуальная роль —

счастливее (в высшем, разумеется, смысле — в смысле полноты самореализации). Вопрос о «ролевых» функциях членов научного коллектива, представителей мощного направления мысли, настолько сложен и драматичен, что прямолинейные оценочные критерии здесь были бы неуместны. У каждого большого ученого своя, неповторимая судьба, и участвует он в жизни науки всею своею судьбой — удачами и поражениями, стратегической стойкостью и тактическими маневрами, подтвержденными и неподтвержденными гипотезами.

Обладая острым чувством индивидуальной независимости, Тынянов никогда не был в науке индивидуалистом. Его переписка со Шкловским свидетельствует о совершенном отсутствии у Тынянова чувства соперничества, состязания (от чего не был свободен его адресат): Тынянов готов идти на бесконечные психологические (но не научные) уступки с единственной целью: направить усилия Шкловского на общее дело, поддержать в нем готовность работать, несмотря на внешние трудности. Таким же было отношение Тынянова и к Эйхенбауму. Готов был Тынянов и поддержать всякую плодотворную инициативу своих учеников и молодых коллег, хотя отношение его к ним при всей доброжелательности было строгим и трезвым: незаслуженных авансов Тынянов никому не выдавал.

Опережая время, опережая своих ближайших единомышленников, Тынянов заботился только об одном: чтобы понятое и открытое им как можно скорее стало достоянием других, хотя бы немногих. После написания работ «Литературный факт» и «О литературной эволюции» он со всей отчетливостью понимал, что дальнейшее движение в теоретическую глубину этих проблем будет плодотворно только в процессе широкого применения найденной методики ко всему материалу истории русской литературы. А это дело под силу только научному коллективу. Тынянов мечтает о возрождении ОПОЯЗа. Находясь в Праге в 1928 году, он ведет продолжительный научный диалог с Романом Якобсоном; в ходе этого диалога вырабатывается широкая программа системного исследования литературы, намечаются дальнейшие пути развития филологической науки. Диалог Тынянова и Якобсона (лингвиста по своей основной специализации) свидетельствовал о стремлении Тынянова укрепить связь теоретического литературоведения с успешно развивавшимся в то время языкознанием (на основе такой связи начинал работать ОПОЯЗ). Вместе с тем Тынянов стремится на системной основе вывести теорию литературы к общеэстетическим задачам, наметить пути изучения не только истории литературы, но и истории искусства в целом. В двенадцатом номере журнала «Новый Леф» за 1928 год публикуются тезисы Тынянова и Якобсона «Проблемы изучения литературы и языка». Восемь из них носят программно-методологический характер, а последний, девятый, — характер организационно-общественный: «Исходя из важности дальнейшей коллективной разработки вышеотмеченных теоретических проблем и конкретных задач, из

этих принципов вытекающих (история русской литературы, история русского языка, типология языковых и литературных структур и т. д.), необходимо возобновление ОПОЯЗа под председательством Виктора Шкловского».

Однако история культуры неумолимо свидетельствует, что «возобновление» неформальной общности единомышленников — будь то литературное содружество, научный кружок, театральная студия — либо совершенно не удается, либо оборачивается бледной копией. Вспышка коллективного духа, коллективного творчества неповторима. ОПОЯЗ исключения не составил: возобновить его не удалось по причинам как внешнего, так и внутреннего порядка. Тезисы Тынянова и Якобсона, однако, остались не просто документом эпохи. Некоторые лежат в основе современных филологических исследований, иные еще ждут своего развития и применения.

Научное одиночество, в котором оказался Тынянов к началу тридцатых годов, не следует воспринимать как ситуацию безысходную. Вышедший в 1929 году сборник его статей «Архаисты и новаторы», как и напечатанная пятью годами раньше «Проблема стихотворного языка», был не столько формой подведения итогов, сколько посланием в будущее. Тынянов не склонен был упиваться успехами, но и в отчаяние он не впадал. Одиночество, ощущаемое мыслителем на вершине познания (точнее и лучше будет сказать — на достигнутой им глубине), помимо драматизма, дает еще и основания для уверенности в правоте своего пути. Сохраняя постоянную готовность к пересмотру своих конкретных суждений, Тынянов никогда не бывал растерян, никогда не терял ощущения пути и цели.

Процитированное в главе «Что такое литература?» тыняновское суждение о разных темпах литературной эволюции на разных ее системных уровнях можно до некоторой степени применить и к эволюции научного знания. С этой точки зрения тыняновская научная мысль предстает движущейся в нескольких направлениях, у каждого из которых своя скорость. Продолжать в столь же стремительном ритме общеметодологический поиск при отсутствии адекватной научной среды и атмосферы просто не имело смысла. И Тынянов переводит свою работу в иное русло, переключает ее в более спокойный регистр конкретно-исторических штудий. Это не было капитуляцией, это было отступлением, имевшим свои внутренние резоны.

В истории науки бывают сдвиги, осуществляемые в масштабе столетий. Не исключено, что к пристальному и непосредственному осознанию (и тем более — продолжению) тыняновских идей конца двадцатых годов литературоведческая наука подойдет не ранее грядущего века. И, может быть, Тынянов почувствовал необходимость отсрочки решения главных вопросов. Но он был не из тех, кто в трудных условиях выбирает пассивную позицию. Не мог Тынянов и полностью уйти в романистику, хотя возникший в начале тридцатых годов замысел романа о Пушкине был доста-

точно большим делом, способным занять все время и забрать все силы.

Тынянов берется за «черную» работу («черную», конечно, только относительно высокой теории). Он занимается текстологией, биографией трех главных героев своего литературного и научного творчества (Пушкин, Грибоедов, Кюхельбекер), доводит до окончательного завершения ранние работы. Тынянова-литературоведа тридцатых годов можно сравнить с конструктором космического корабля, который в ситуации, когда запуск отложен на неопределенный срок, берет в руки гаечный ключ и начинает еще раз проверку механизмов и звеньев. В это время тыняновский научный универсализм проявляется с практической стороны: ученый, предложивший свои решения важнейших, глобальных вопросов литературной теории, не забывает и такое «ремесло», как подготовка текста к публикации, составление комментария, выявление прототипов и реалий. Думается, здесь перед нами открываются новые грани нравственно-воспитательного примера Тынянова. Подлинный литературовед должен владеть своей профессией от вершин до «мелочей», не полагаться на изготовленные чужими руками препараты, не презирать конкретику, ограничиваясь теоретическими построениями (что чревато умозрительностью, ведь литературоведение — наука особого рода, разделение труда здесь не всегда плодотворно).

И на этом «запасном» пути Тынянов пришел ко многим интересным результатам, переведя скромные темы в более широкий план. Так, статья «Сюжет „Горя от ума"» по исходному замыслу нечто вроде реального комментария к комедии Грибоедова, в итоге же она являет собой редкий пример единства эстетического и социально-исторического подхода к вопросу о происхождении одной из важнейших фабул русской классической литературы.

Опередив современную ему науку, Тынянов не стал ждать, пока другие последуют за ним, а, так сказать, личным примером своих конкретных исследований показал, как можно и нужно двигаться по направлению к его же вершинным идеям. Работы тридцатых годов примечательны демократизмом стиля, обретением прочного контакта с читателем; они в большинстве своем понятны без разъяснений, в них широкий читатель в состоянии начать свое знакомство с тыняновским научным миром — с тем, чтобы потом двигаться от простого к сложному.

Комментаторы книги «Поэтика. История литературы. Кино» справедливо отмечают, что работа Тынянова в тридцатые годы приобрела «свойства традиционного академизма, против которого он столь остро выступал ранее». Это наблюдение наводит на постановку, хотя бы в самом общем виде, вопроса о соотношении концепций Тынянова (и шире — тыняновского научного круга) с опытом академических школ русского литературоведения XIX века. Здесь, думается, недостаточно иметь в виду субъективно-полемические установки Тынянова. «Отталкивание» может быть условием преемственности — не только в истории литературы, но и в исто-

рии науки о ней. Нисколько не умаляя резкую противопоставленность основных постулатов Тынянова представлениям науки XIX века, мы сегодня, на исходе XX столетия, можем уже подумать о некоторых единых закономерностях развития русского литературоведения двух веков. С этой точки зрения можно заметить, что сменившие друг друга в прошлом веке научные школы: мифологическая, культурно-историческая, сравнительно-историческая, психологическая — это не только разные направления мысли, но и в известной мере дополняющие друг друга отрасли единой системы знаний и представлений. Каждая из этих школ несла не только новые принципы и убеждения, но и новые тематические аспекты. Многие методологические предпосылки создателей и представителей этих школ отброшены или изрядно откорректированы, но объекты их изучения отнюдь не забыты. И сегодня наука продолжает исследовать фольклор и мифологию, литературу в системе культуры, биографию и психологию писателей; продолжается сравнительно-историческое изучение литературы. Все академические школы, по существу, трансформировались в отрасли, в разделы единой литературоведческой науки либо в тесно связанные с нею смежные области гуманитарного знания: фольклористику, компаративистику, культурологию...

А что если поискать подобный эквивалент и для так называемой «формальной школы», претерпевшей изрядную эволюцию и нуждающейся в уточняющем переименовании? «Формализм», который был рабочим полемическим лозунгом, а затем стал компрометирующим ярлыком, — наименование в высшей степени неточное. Ученые опоязовского круга занимались отнюдь не одною «формой», в то же время необходимость изучения «формы» (как формы содержательной) сегодня не отрицает, по существу, никто. Необходимое переименование, думается, еще осуществит само время, и узурпировать его право на это никто не может. Пока же только хочется напомнить резонное высказывание Эйхенбаума о том, что для ученых опоязовского круга реальной доминантой их теоретической и исторической работы была не «форма», а специфика литературы. Исследование же (теоретическое и историческое) уникальной, неповторимой специфики литературы как вида искусства (в непременной, как к тому стремился Тынянов, соотнесенности с другими «рядами»), можно предположить, никогда не утратит своего значения ввиду реальности и важности самого объекта такого изучения. Едва ли кому-то когда-то удастся «отменить» закономерный интерес науки к этой проблематике. В специфику литературы надо проникать все глубже и глубже. Это неизбежно будет способствовать более глубокому познанию литературы во всех остальных аспектах и отношениях к явлениям внелитературным.

Оценивая с широких исторических позиций работу ученых опоязовского круга, можно увидеть, что они превратили специфику литературы из предмета случайных наблюдений, субъективных догадок и вкусовых оценок в предмет строгого научного исследо-

вания, открыв тем самым новый раздел литературоведческой науки, равноправный по отношению к существовавшим прежде. Тынянов же, более активный в конкретных делах, чем в декларациях и обещаниях, наиболее последовательно и целеустремленно, наиболее полно и перспективно обнаружил в своих трудах сущность и значение этой новой области отечественного литературоведения. Системное сопоставление круга его идей с позитивными идеями русского литературоведения XIX века — дело будущего.

Но это, конечно, одна из «внутренних» задач литературоведения. Главное же значение тыняновских трудов — в их всевозрастающей актуальности для познания сущности литературы, понимания ее прошлого и настоящего. Идеям Тынянова еще предстоит широкое общекультурное, общенародное бытование, они могут и должны стать средством духовно-эстетического воспитания (прежде всего — самовоспитания) читательских масс.

«Требую судьбу», — писал Тынянов Шкловскому весной 1928 года. И чуть далее: «Очень обидно бывает смотреть, как никто не подбирает кошелька». Время показало, что кошелек, нагруженный тыняновскими идеями, подобрать нелегко: требуется значительное духовное усилие. Но время подтвердило еще и то, что содержимое кошелька не подвержено инфляции. А значит, настоящая судьба тыняновского наследия — еще впереди.

Тынянов прожил хронологически короткую жизнь. Сорок девять лет. Для того, чтобы читатель наглядно представил себе возраст ушедшего из жизни Тынянова, заметим, что сейчас, в 1988 году, в этом возрасте пребывают люди 1939 года рождения. Литераторов этого поколения еще только-только перестали называть молодыми. Что же касается авторитетных ученых-филологов, то в их кругу почти все сегодня старше Тынянова. Трудно назвать такого сегодняшнего «ровесника» сорокадевятилетнего Тынянова, который мог бы без значительного ущерба для своего творческого самолюбия сравнить свои дела с тыняновскими.

Незавершенность иных линий тыняновской мысли вызывает трагическое ощущение. Нам было бы сегодня о чем поговорить с Тыняновым, было бы о чем его спросить. Мы бы могли посоветоваться с ним о принципах научного анализа прозаической семантики, о соотношении сюжета, слова и мысли в прозе, о внутренней динамике художественного образа, о чертах сходства и различия образов стиховых и прозаических, о закономерностях художественного преломления тематического материала с учетом взаимодействия «вечных» и вновь открываемых тем литературы, о соотношении факта, документа и вымысла в художественном повествовании. Мы могли бы «сверить» с тыняновским твердым и вместе с тем гибким вкусом свои оценки литературных явлений 60—70-х годов, поговорить о путях изобразительного искусства и кинематографа.

Но обратим внимание: чем отчетливее, строже, яснее формулируем мы для себя те вопросы, которые мы хотели бы задать Тынянову, тем сильнее зреет ощущение, что мы уже сами способ-

ны на них в какой-то мере ответить, ориентируясь на систему тыняновских идей. Ответить не «за Тынянова», как на некоем спиритическом сеансе, а вместе с Тыняновым, с его весомой и окрыляющей помощью.

«Требую судьбу». Эти слова по-прежнему прямо и энергично обращены ко всей филологической науке, к каждому исследователю литературы, к каждому думающему читателю. Будущее отечественного и мирового литературоведения во многом зависит от того, насколько оно может воспользоваться великими открытиями Тынянова и продолжить его беспримерные по познавательной глубине поиски.

ФИЛОСОФСКИЙ РОМАН

1

Кажется, нет ничего труднее, как писать о музыке. Она может затронуть или взволновать сердце, но найти верные, точные, метко попадающие в цель слова почти невозможно. Так же трудно или еще труднее писать о романе «Смерть Вазир-Мухтара». Он написан, как пишется тематическая симфония, в которой новое слово сказал Шуман, сделав опыт слияния всех ее частей в одно целое. Сравнивая этот роман с музыкальным произведением, можно пойти еще дальше. В этой самой обширной форме оркестровой музыки существует так называемая симфония-концерт, в котором один инструмент соло имеет преобладающее значение.

Именно такое значение имеет в романе Грибоедов — все рондо, скерцо и менуэты связаны с ним и призваны выразить его отношение к себе, к государству, к друзьям и врагам.

Сразу можно сказать, что среди мотивов, сложно сплетающихся в романе, два основных выделяются и как бы держат всю композицию, придавая ей гармоническую форму. Мотив неудачи в литературе и мотив неудачи в жизни.

За день до гибели Грибоедов разговаривает со своей совестью. Он оправдывается: «Ведь у меня в словесности большой неуспех» (с. 388) [1]. Этот неуспех — «Горе от ума», естественно и неразрывно вошедшее в разговорный русский язык, переведенное на множество иностранных языков, поставленное бесчисленное множество раз на мировой сцене, более ста пятидесяти лет украшающее репертуар русского театра, с необычайной выразительностью отразившее десятые и двадцатые годы.

«Горе от ума» упоминается и цитируется в романе восемнадцать раз. На восточном экзамене Сенковский льстит Грибоедову, цитируя «Горе от ума», чтобы показать тесную связь Грибоедова с декабристами; оно горьким упреком звучит в устах полковника

[1] Здесь и далее цитаты из романа «Смерть Вазир-Мухтара» приводятся по изданию: Л.: Худож. лит., 1975.

Бурцова, и разговор едва не доходит до дуэли (с. 257); его поносит Сипягин за небрежное отношение к гвардии (с. 233); его вспоминает Грибоедов в полубреду развивающейся болезни. «Горе от ума» — призма, через которую на Грибоедова смотрят друзья и враги. Оно всегда с ним, оно преследует его, оно — мишень для одних, подвиг для других, измена для третьих. Оно — повод для клеветы, приводящей к доносу. Через девять лет в статье «Сюжет „Горя от ума"»[1] Тынянов показал решающее значение этой линии пьесы.

«Горе от ума» — это не только прошлое Грибоедова, но и его будущее («Тогда вдруг понял, что трудно будет ему жить без того, чтобы свое „Горе" увидеть на петербургском театре» (с. 295)). Наконец, он сам пользуется своей пьесой «вместо шуточки» в искательном письме генералу Паскевичу, своему родственнику и покровителю.

Второй мотив — лирический, тайный — «Слово о полку Игореве». Оно приходит к нему на помощь и в удаче и в неудаче. Он сам хочет написать свое «Слово». Все поэтические отступления, когда Грибоедов остается с самим собой, связаны со «Словом». Поход в Персию — это поход Игоря в половецкие степи.

Из «Слова» — эпиграфы в начале и в середине романа. Главка сороковая во второй главе вся, начиная с эпиграфа, написана в манере «Слова». «Встала обида в силах Дажьбожа внука, вступила девою на землю Трояню...» — эпиграф. И этими же словами начинается главка: «Встала обида. От Нессельрода, от мышьего государства... от молчания отечного монумента Крылова, от собственных бедных, желтых листков, которым не ожить вовеки, — встала обида. Встала обида в силах Дажьбожа внука, вступила девою...» (с. 144).

И в той же манере начинается глава десятая под эпиграфом «Дремлет в поле Ольгово хороброе гнездо, далече залетело»: «О, дремота перед отсроченным отъездом... Из порожних тул поганых половцев сыплют на грудь крупный жемчуг, без конца... Ярославна плачет в городе Тебризе» (с. 373—374).

Игорь у половцев, в плену, из которого ему удастся убежать. Грибоедову некуда бежать. В «мышье государство» Родофиникиных и Нессельрода? Вот почему он мечтает уйти от света, уединившись с Ниной в каком-нибудь местечке под Цинандалом. То, что он скрывает в русской миссии бывшего сановника, евнуха Хаджи-Мирзу-Якуба, оскопленного армянина, — случайность, которая оборачивается дипломатическим шагом. Но оборачивается она не случайно. Шаг подготовлен.

Но не только «Горе от ума» и «Слово» полускрытые двигатели действия сложного романа. Другая, глубоко значительная его черта — философский комментарий. За понятием «дипломат» идут размышления о дипломатии, как общественно-политическом явлении. За понятием «измена» следует историко-филологическое объ-

[1] Лит. наследство. 1946. Т. 47/48. С. 147—188.

яснение этого слова (с. 376—378). Понятию «любви» посвящена целая главка, казалось бы, не имеющая отношения к героям романа. Даже дом (Ахвердовых) возводится в идею Дома.

Подчас этот образный комментарий, близкий к поэзии, вторгается в повествование, расширяющее событие (как бы оно ни было ничтожно).

«Мерцание наступает в теле. Губы молчат, тело одно говорит, в нем идет гул, который, верно, все слышат, но притворяются, что не замечают.

Это бывает ночью? Нет, это бывает любовью.

Мысли пропадают, остаются хитрые, веселые самозванцы. Человек отвечает впопад, шутит, работает, но, собственно говоря, отвечает, работает и шутит за него тот человек, который назывался его именем, а новый человек молчит, и мысли его гуляют на свободе. Хозяин ушел. Это бывает в двадцать лет и неоднократно описывалось. Длительность такой любви — год и два, но не более. Описывалась также любовь мужа и любовь старика, из которых первая похожа на ярость, на желание человека войти в запертые двери. Ему дела нет до того, смеются ли над ним прохожие или нет и много ли людей прошло уже до него в эти двери. Он ломится в двери. Любовь старика, по описаниям, похожа на желание притулиться поудобнее к спинке стула, посидеть в тепле, умыться теплой водой и поесть сладких ягод. И непонятна любовь евнуха» (с. 330—331).

Так поступал Бальзак. Но его растянутые философские объяснения выливаются в целые трактаты, которые трудно дочитать в наше время. А Тынянов прост, лаконичен, собран и меток.

Третий мотив (я чуть не написал «мелодия»), которым проникнут роман, — ирония.

Сцена вручения трактата о Туркменчайском мире вся построена на иронии. Вот она:

«Скороход и Гоф-Фурьер шествовали молча впереди. Оба были упитаны, чисто выбриты и спокойны.

Дипломаты были введены в Комнату Ожидания.

Здесь их встретил Чиновник Церемониальных Дел. Он присоединился к Скороходу и Гоф-Фурьеру.

Сначала впереди шли: Гоф-Фурьер и Скороход.

Потом: Чиновник Церемониальных Дел, Гоф-Фурьер и Скороход.

Церемониймейстер, Чиновник этих Дел, Гоф-Фурьер и Скороход.

Обер-Церемониймейстер, просто Церемониймейстер, Чиновник названных уже Дел, Гоф-Фурьер и Скороход.

Их встречали в каждой новой зале, присоединялись молчаливо и, не глядя друг на друга, шагали, кто по бокам, кто впереди — вероятно, по правилам.

Тихая детская игра, в которую играли расшитые золотом старики, разрасталась.

Как только присоединялся новый чин в каждой новой зале,

Грибоедов испытывал детский страх: так терпеливо они поджидали их, так незаметно отделялись от пестрой стены и сосредоточенно соизмеряли свой шаг с остальными.

Это напоминало дурной сон. В Зале Аудиенции Обер-Церемониймейстер застрял, по правилам, перед дверью, а встретил их Гофмаршал и Обер-гофмаршал.

Нессельрод быстро посапывал от моциона и удовольствия. Серое личико стало розовым — их встречали с необычайным почетом.

И вот известный лик, с подпирающим шею воротником, с тупеем, под которым ранняя лысина, с лосинами ног, почти съедобными, такой они были белизны. У него было розовое лицо.

Он сказал что-то и улыбнулся подбородком: большой подбородок осел книзу. Он взял у карлика из рук пакет и дернул головой и взглядом вбок, в сторону Обер-Гофмаршала. Старик в золоте засуетился, стоя на месте. Не сходя с места, он весь суетился, лицом и телом. Это был очень тревожный бег на месте.

Грибоедов догадался, в чем дело, когда ухнул первый выстрел.

Механизм был устроен так: нитка шла от известного лица через Гофмаршала к петропавловским пушкам. Лицо сделало жест, но пушка запоздала — и вот оно сердилось.

Так начали двухчасовой бой пушки» (с. 42—43).

С иронией написан Николай с его «совершенными ляжками, обтянутыми белой лосиной», с иронией написан Нессельроде, Родофиникин и уж, конечно, слуга Грибоедова, Сашка Грибов, может быть, его сводный брат, над которым он поминутно смеется и которого нежно любит.

Но надо различать иронию Грибоедова и иронию автора, о которой еще пойдет речь. Ирония Грибоедова бесконечно разнообразна, ирония автора — сдержанна и лишь иногда окрашивает строгое, объективное повествование. С доброй иронией написан Сашка, с бесстрастной — маменька Настасья Федоровна, с саркастической — Паскевич, с любовной — Катя Телешова, с хладнокровной — глупенькая Леночка Булгарина, с высокомерной — хам Булгарин, с язвительной — Нессельрод и Родофиникин, с нежной — «нелепая и сбродная» семья Ахвердовых, с ненавидящей — изменник Самсон-хан, с презрительной — выскочка Мальцов, со снисходительной — Ермолов.

2

Подчас голос автора сливается с голосом Грибоедова, и это слияние, когда личность или событие возводятся в явление, не останавливает развития сюжета в книге, в которой почти за каждой фразой — мысль. И не притупляет чувства, которые вы испытываете, следя за трагическим путем Грибоедова. С первых страниц вы любите его. Зная о его безвременной гибели, вы заранее сочувствуете ему. Он ваш в любом эпизоде — и в том, как он защищает воришку, которого избивает толпа, и в том, что он не вы-

дает персидского сановника. «Да мимо идет меня чаша». Вы любите его, когда он с трудом удерживается от обморока, видя Майбороду, предателя декабристов. Вы любуетесь им, когда полномочный министр неожиданно застревает по дороге в Персию и несколько дней проводит в доме деда, который живет с дочерью Машей, молодой женщиной, приглянувшейся и Грибоедову и его слуге Сашке. И это происходит, когда его ждут не дождутся на Кавказе и в Тегеране. «Но, стало быть, он беглец, в бегах, в нетях, он дезертёр? Ну и что же, беглец. Человек отдыхает» (с. 154). Впрочем, когда Маша уделяет ему такое же внимание, как Сашке, он решительно продолжает свой путь.

Все, что касается врагов Грибоедова, рассказывается от имени автора. Впрочем, у него нет ни врагов, ни друзей. Друзья — одни сосланы на каторгу, другие повешены — и об этом он не может да и не хочет забыть. Он один из «превращаемых». «Как страшна была жизнь *превращаемых,* жизнь тех из двадцатых годов, у которых перемещалась кровь! Они чувствовали на себе опыты, направляемые чужой рукой, пальцы которой не дрогнут», — пишет Тынянов в предисловии к роману. Вся трагедия жизни Грибоедова — это борьба с «превращением». Недаром он задумал и пишет трагедию. Недаром «Горе от ума», которое написано декабристом, враги, да и он сам, пытаются «превратить» в бытовую остренькую комедию нравов.

Разумеется, не я первый пишу о его декабризме. Еще Гончаров в блестящей статье «Мильон терзаний» размышлял о свободной жизни, к которой рвется Чацкий, «провозвестник новой зари».

Как Чацкий, Грибоедов сдергивает маску с тех, перед которыми вынужден низкопоклонничать. Он ясно видит подоплеку их действий, их подозрений, их недоверия к нему. В Персию его не посылают, а ссылают. Он знает это и оттягивает всеми силами эту почетную ссылку.

Мне могут возразить. А разговор с либералистом — декабристом Бурцовым, разговор, который едва не кончается дуэлью? Нет, и в этом разговоре Грибоедов — декабрист. Он сомневается в легкости успеха, о котором мечтали декабристы, — он прав. Он предлагает в своем проекте, отвергнутом Нессельродом и Родофиникиным, торговую компанию, независимую от «мышьего государства», — компанию, которая выпишет из чужих краев рабочих и опытных мастеровых, а не крестьян российских, которых нагнали бы как скот, как преступников. Он мечтает о новом государстве в государстве, с правом построения крепостей, с правом объявлять войну, с правом дипломатических сношений с другими государствами. Декабристский ли это проект? Нет. Но это убедительная возможность будущего строя, при котором деньги не «плыли бы и плыли», как он возражает Бурцову, а обогащали бы государство. Это преображение Закавказья, разумное и многообещающее использование его богатств. Это новая Ост-Индия, могущественная политическая система, обогатившая Англию, с помощью торговли присоединившая к ней новые земли.



Проект отвергнут. Император и его ближайшие помощники стремятся возможно скорее отделаться от беспокойного чиновника. Он мыслит, следовательно, он опасен. На прощальной аудиенции о проекте — ни слова.

3

Неслыханное разнообразие мотивов, действия, происходящие одновременно в Петербурге, в Тегеране, в Тебризе, в чумных бараках под Гумри требуют моментального снимка, общего пробега, единого взгляда на всех действующих лиц. Тогда перед глазами возникает вся панорама романа.

«И он очнулся.

Стояла ночь. На всем протяжении России и Кавказа стояла бесприютная, одичалая, перепончатая ночь.

Нессельрод спал в своей постели, завернув, как голошеий петух, оголтелый клюв в одеяло.

Ровно дышал в тонком английском белье сухопарый Макдональд, обнимая упругую, как струна, супругу.

Усталая от прыжков, без мыслей, спала в Петербурге, раскинувшись, Катя.

Пушкин бодрыми маленькими шажками прыгал по кабинету, как обезьяна в пустыне, и присматривался к книгам на полке.

Храпел в Тифлисе, неподалеку, генерал Сипягин, свистя по-детски носом.

Чумные, выкатив глаза, задыхались в отравленных хижинах под Гумри.

И все были бездомны.

Не было власти на земле.

Герцог Веллингтон и Сент-Джемсский кабинет в полном составе задыхались в подушках.

Дышал белой плоской грудью Николай.

Они притворялись властью.

И спал за звездами, в тяжелых окладах, далекий, необычайно хитрый император императоров, митрополит митрополитов — бог. Он посылал болезни, поражения и победы, и в этом не было ни справедливости, ни разума, как в действиях генерала Паскевича.

Не было старших на земле, не было третьих, никто не бодрствовал над ними.

Некому было сказать:

— Спите. Я не сплю за вас.

Чумные дети тонко стонали под Гумрами, и пил в карантине десятую рюмку водки безродный итальянец Мартиненго.

Преступление, которое он совершил десять лет назад и искупал его десять лет трудами и бедствиями, — совершилось вчера. Он не увернулся.

Потому что не было власти на земле и время сдвигалось.

Тогда-то Грибоедов завыл жалобно, как собака.

Тогда-то полномочный министр, облеченный властью, вцепился

в белую, поросшую пушком, девичью руку, как будто в ней одной было спасение, как будто она одна, рука в пушке, могла все восстановить, спрятать, указать.

Как будто она была властью» (с. 268—269).

Когда Тынянов дописывал последние главы романа, он позвонил мне и сказал: «Его высокопревосходительство, полномочный министр Вазир-Мухтар скончался». Но ему предстояло написать еще одну большую главу. Русское правительство потребовало труп своего посла, и его никак не могли найти, раскопав ров, в который были свалены и зарыты тела отважных защитников русской миссии. Найдена была только рука с бриллиантовым перстнем, принадлежавшая или не принадлежавшая русскому полномочному послу. Шахский евнух Хосров-хан не может выполнить поручение. Черные, полусгнившие тела... были выброшены на поверхность рва, и они лежали рядом, похожие друг на друга. Старый армянский купец, видевший Грибоедова, выручает растерявшегося Хосров-хана: «Тебе поручил шах отыскать Грибоеда? — спросил он евнуха по-армянски.

И в первый раз прозвучало имя: Грибоед.

— Так значит, — продолжал старый Аветис Кузинян, — дело не в человеке, а дело в имени.

Хосров-хан еще не понимал.

— Не все ли равно, — сказал тогда старик, — не все ли равно, кто будет лежать здесь и кто там? Там должно лежать его имя, и ты возьми здесь то, что более всего подходит к этому имени. Этот однорукий, — он указал куда-то пальцем, — лучше всего сохранился, и его меньше всего били. Цвета его волос разобрать нельзя. Возьми его и прибавь руку с перстнем, и тогда у тебя получится Грибоед» (с. 441).

Дивизион конной гвардии с обнаженными палашами, со штандартом и трубами и литаврами идет впереди. Унтер-шталмейстер и двенадцать заводских дворцовых лошадей идут цугом, за ними придворные кареты, тоже цугом, за ними четыре дворцовых кареты, в которых сидят мирзы и беки, за ними скороходы, два камер-лакея и четырнадцать лакеев, по два в ряд, пешие. А за ними дворцовая золотая карета, окруженная камер-лакеями, камер-пажами и кавалерийскими офицерами. Карета, в которой сидит принц Хозрев-Мирза.

Понадобилось бы немало страниц, чтобы рассказать, какое праздничное настроение, какое торжество охватило Петербург в связи с приездом представителя страны, в которой озверевшая, дикая толпа растерзала русского представителя, дипломата и гениального писателя, растерзала так, что труп его так и не нашли. Правда, кровь его обошлась недешево. За кровь Грибоедова и защитников русской миссии Персия заплатила Алмаз-Шахом, одним из крупнейших алмазов в мире, размером $86^1/_{16}$ карат [1]. Мирза недурен собой и неглуп. Придворные дамы ласкают его и

[1] См.: Ахметов С. Ф. Алмаз Шах. М., 1982. С. 131.

в переносном и в буквальном смысле. В честь принца даются балы, ему показывают Академию художеств, на обедах за него провозглашаются тосты. Хозреву начинает казаться, что он победитель. Петербург торжествует.

Грибоедов забыт. Память его опозорена, и этого никто не замечает.

Разумеется, лейтмотивы «Горя от ума» и «Слова» не исчерпывают сложной фабулы «Смерти Вазир-Мухтара». Объединяющим фактором является авторский тон, история в собственном смысле этого слова. И он полон оттенков, но документ, как бы ни сомневался в нем Тынянов, ставит границу вымыслу и требует объективного изложения. Я уже упоминал о том, как выразителен он, когда Тынянов пишет о врагах Грибоедова. Но история Персии, например, рассказана бесстрастно, без тени эмоций, так же, как исторический комментарий, посвященный дуэлям. Почти все, не касающееся непосредственно Грибоедова, изображено, если можно так выразиться, со скупой полнотой. Такова история гарема, таким представлен Макдональд-Макниль в английском посольстве, таков изменник Самсон-хан (основная глава о нем, кстати сказать, была написана, к моему изумлению, в один день) и такова, разумеется, последняя глава, посвященная приезду Хозрев-Мирзы в Петербург.

4

В «Кюхле» Грибоедов нарисован бегло. Но и этот беглый портрет останавливает внимание своим несходством с готовым, сложившимся еще в школьные годы представлением об авторе «Горя от ума». Откуда взялось это представление? Произошло ли оно от скучных предисловий к академическим изданиям «Горя от ума», авторы которых откровенно признавались, что «трудно восстановить духовный облик Грибоедова» (Н. К. Пиксанов), или от понятия «классик», которое всегда было как бы броней непогрешимости, скрывавшей от нас подлинную жизнь? Кто знает? Впоследствии в цитированной выше автобиографии Тынянов писал: «Я стал изучать Грибоедова — и испугался, как его не понимают и как не похоже все, что написано Грибоедовым, на все, что написано о нем историками литературы».

В свое время некоторые критики объявили «Смерть Вазир-Мухтара» мрачной, пессимистической книгой, хотя книга о трудной жизни и страшной смерти Грибоедова едва ли могла быть особенно веселой. Отдавая должное таланту Тынянова, они упрекали его в нарочитой усложненности образа Грибоедова, в субъективистском истолковании истории. На деле же, не Тынянов усложнил историю, «а его критики пытались ее упростить», — справедливо замечает по этому поводу в своей вступительной статье к сочинениям Юрия Тынянова Б. Костелянец.

Известная мысль Ленина о трех поколениях, действовавших в русской революции, под рукой Тынянова впервые нашла худо-

жественное воплощение. В этом смысле «Смерть Вазир-Мухтара» дополняет и объясняет социальную картину декабристского движения, нарисованную в «Кюхле». Что касается оценки психологической, то она в полной мере выражена в предисловии к «Вазир-Мухтару», где проведена беспощадная грань между людьми двадцатых и тридцатых годов: «Людям двадцатых годов досталась тяжелая смерть, потому что век умер раньше их».

Недаром московским визитам Грибоедова предпослан эпиграф из Шевырева:

И с сердцем грудь полуразбитым
Дышала вдвое у меня,
И двум очам полузакрытым
Тяжел был свет двойного дня.

Это — портрет Грибоедова. Это — неудача его проекта, которому он придает государственное значение. Это — запрещение гениальной комедии «Горе от ума», наконец, это — рискованное назначение в Персию, где его ждет английская интрига и неизбежная смерть.

В сущности, весь роман представляет собою безуспешные попытки найти себя в зажатой бенкендорфовскими тисками обстановке. Все не нужно, и все не то. А то, что нужно и могло бы составить счастье, — не дается в руки. Если сопоставить главу «Петровская площадь» с первой главой «Смерти Вазир-Мухтара», в которой дается условие задачи, решаемой во всем романе, — можно смело сказать, что связь двух произведений неразрывна и что одно продолжает другое. Но это ни в какой мере не касается вопроса о полном несходстве стилей. В этом смысле «Смерть Вазир-Мухтара» кажется созданной как бы другим человеком.

«Кюхля» написан живым разговорным языком, объективный авторский тон преследует как бы одну главную задачу — рассказать путаную, беспорядочную жизнь «рыцаря без страха и упрека». Фраза стройна, однозначна и означает только то, что она означает, — не больше и не меньше.

Роман о Грибоедове написан совершенно иначе. Как бы написанный самим Грибоедовым, он полон невысказанных мыслей, известных только читателю, а не тем, к кому они относятся, полон намеков, кроющихся как бы в «тени фразы», смелых сравнений, более свойственных поэзии, а не прозе.

В противоположность утренней ясности, в атмосфере которой написан «Кюхля», — для Грибоедова все неясно, шатко, жизнь кажется мнимой и — это главное — ничто не радует, все сомнительно, нет ни дружбы, ни искренней любви.

В «Смерти Вазир-Мухтара» перед нами друг декабристов, отравленный горечью их неудач. Перед нами не хрестоматийный классик, заслуживший вечную благодарность потомства, но автор запрещенной комедии, не увидевшей ни печати, ни сцены. Перед нами Грибоедов, у которого «в словесности большой неуспех». Грибоедов, разговаривающий со своей совестью, как с человеком.

О «Горе от ума» в романе говорится мало, и вместе с тем весь роман — это как бы огромный психологический комментарий к гениальной комедии. Все ясно — и причина, по которой она, в сущности, осталась единственным произведением Грибоедова, и тот кажущийся парадоксальным факт, что автор этой комедии, распространявшейся декабристами в целях политической пропаганды, стал полномочным министром — «Вазир-Мухтаром».

С проницательностью тонкого дипломата Тынянов раскрыл интриги английской миссии, направленные против русского влияния в Персии. Кажется очевидным, что эта сторона романа основана на особенно тщательном изучении исторических документов, — стоит только представить себе, какую политическую ответственность брал на себя Тынянов, рисуя деятельность британских резидентов при шахском дворе в Тегеране. Между тем лишь недавно, уже в наши дни, с выходом в свет книги С. В. Шостаковича «Дипломатическая деятельность Грибоедова» (М., 1960) стало ясно, насколько точна была художественная интуиция Тынянова. «Весною 1928 года, во время пребывания Грибоедова в Петербурге, там „случайно" оказался один из активных противников русского влияния на Среднем Востоке капитан Кемпбелл, секретарь британской миссии в Тавризе». Тынянов, без сомнения, знал об этом. Но он не знал, что «при встрече с Грибоедовым в Петербурге Кемпбелл бросил русскому посланнику весьма недвусмысленное предупреждение: „Берегитесь! Вам не простят Туркменчайского мира!"»

«Там, где кончается документ, там я начинаю... — писал Тынянов. — Я чувствую угрызения совести, когда обнаруживаю, что недостаточно далеко зашел за документ или не дошел до него, за его неимением». Именно так, с изумительной интуицией, был угадан Грибоедов-дипломат — фигура, историческое значение которой лишь теперь в полной мере доказано исследованием С. В. Шостаковича.

«И полковник Макдональд проводит вечера напролет, запершись наглухо в кабинете с доктором Макнилем, который спокоен, как всегда» (с. 305). Теперь мы знаем, о чем они говорили.

«И, как всегда, доктор Макниль остался в комнате, когда увели маленьких принцев и ушла мать. Вошли, осторожно ступая, три евнуха, как три шахских мысли. Манучехр-Хан... Хосров-Хан... и Мирза-Якуб... Они сидели неподвижно на коврах и разговаривали. Потом доктор Макниль пошел на второй визит к Алаяр-Хану... к Зилли-Султану, сыну шахову, губернатору тегеранскому.

Вот и все, что известно об этих визитах доктора Макниля» (с. 335—336).

Теперь о них известно гораздо больше. Вот что сказано в книге С. В. Шостаковича: «Многотысячная толпа, в полном смысле слова потерявшая всякий человеческий облик, омывшая руки в крови защитников миссии, штурмом берет дворы британского посольства, убивает русских (находившихся там. — *В. К.*), грабит русское имущество в британской миссии и одновременно бережно

относится к имуществу, составлявшему британскую собственность... Мыслимо ли вообще представить, чтобы сами обезумевшие фанатики во время резни русских четко отличали бы «дружественное» — британское от «вражеского» — русского, если бы не было среди них подстрекателей и вожаков, надлежащим образом наставленных организаторами разгрома русской миссии. Недаром Макниль писал своей жене в феврале 1829 года: «Я не сомневаюсь, что был бы в Тегеране в такой же безопасности, как и везде».

Мне хочется привести обратный случай в работе Тынянова — когда не отсутствие, а наличие достоверных по видимости документов искажало историческую картину. Работая над «Смертью Вазир-Мухтара», он был поражен историей Самсон-Хана. История эта была разработана известным археологом А. П. Берже, автором многочисленных авторитетных трудов по истории Кавказа. Тынянову показалось странным, что Самсон-Хан, солдат-дезертир русской армии, в работах Берже показан как дворянин, случайно поступивший на службу к иностранному правительству; во время русско-персидской войны он будто бы отказался от участия в войне и уехал из Тавриза. По Берже, получалось, что русский батальон дезертиров не выступил против русской армии. «Я решительно ничего не мог сделать с этой конфетной историей, — рассказывал Тынянов в статье для сборника «Как мы пишем». — И не пробовал. У меня не было под рукой никаких документов, опровергающих Берже, и все-таки я не мог писать вместе с Берже. Мне почему-то представлялся все время какой-то попечитель учебного округа эпохи Александра III, где-то, в какой-то гимназии, уверяющий гимназистов, что «даже закоренелые преступники, и те почувствовали раскаяние...». Бахадеран в ханском халате, убивший свою жену, как-то хмурился и не соглашался на свои горячие национальные чувства. Начальник гвардии не может отказаться от военных действий. И как персы позволили бы этому своему генералу пить кофе и шербет, когда их били? Разве из недоверия? Но батальон дезертиров, эти дезертиры, многажды битые и прогнанные сквозь строй — и ненавидящие строй, который их обидел, так-таки «не пожелали», «отказались» и т. д.? Нет. И, сознательно, не имея документов, опровергающих Берже, я написал об участи Самсона и его солдат в битвах с русскими войсками и не чувствовал угрызений совести. А потом, уже после того, как напечатал это, роясь в каких-то второстепенных материалах, наткнулся на краткую записку генерала (кажется, Красовского), в которой тот требовал подмоги, потому что на левом фланге наседают на него русские изменники. А насчет того, что Самсон уезжал из Тавриза во время войны, этот факт подтвердился. Но уехал он из Тавриза — в ставку персидского главнокомандующего Аббаса-Мирзы».

Как свободно, хочется отметить, пишет Тынянов о своей работе! С каким изяществом! Можно подумать, что она не стоила ему такого уж большого труда. Но в глазах становится темно, когда вы открываете любую его рукопись с бесчисленными за-

черкнутыми, восстановленными и вновь зачеркнутыми вариантами, проверенную беспощадностью историка и великой любовью к русской литературе.

Роман «Смерть Вазир-Мухтара» писался около двух лет и не встретил такого единодушного восторженного отзыва, как «Кюхля». Мнения разделились, и это понятно. Сложность стиля, тонкая, своеобразная композиция, новизна и своеобразность сюжета требовали — и требуют — глубокого знания нашей истории и еще более глубокого ее понимания. Без тени оговорок его признал Горький.

ТЫНЯНОВ И КИНО

О Тынянове можно сказать, что он знаменит как исторический романист, широко известен как историк и теоретик литературы, известен как критик, менее известен как переводчик и почти неизвестен как кинематографист.

В одновременности его интересов лежал источник зарождения новых жанров. Границы их колеблются, стираются, портрет переходит в монолог, критическая статья — в фельетон. Особенно интересно сопоставить художественную прозу Тынянова с его работой в кино.

Кино вошло в жизнь Тынянова с тех пор, как он стал (в 1924 году) руководителем сценарного отдела «Севзапкино» (теперь — «Ленфильм»). Он не представлял себе этой работы без теоретического ее изучения, и в результате появилось несколько статей, вошедших в историю мирового искусства. Это были «Кино — слово — музыка», «О сценарии», «О сюжете и фабуле в кино», «Об основах кино» и «О фэксах». Статьи печатались в ленинградских журналах и газетах и, хотя были собраны и вновь опубликованы более чем пятьдесят лет спустя [1], в новой тогда теории кино сыграли основополагающую роль.

Разумеется, он не мог предсказать, какие поразительные перемены внесет техника в историю этого быстро развивающегося дела. Он не предвидел, например, что музыка станет одним из элементов действия, причем элементом, имеющим смысловое значение, что она будет не «поглощаться», как в немом кино, но выслушиваться с напряженным вниманием.

Неверной была и мысль о том, что естественный цвет убьет кино: «Вероятно, окрашенные в естественный цвет, натура и человек были бы очень схожи с подлинниками, но громадное лицо на крупном плане, естественно окрашенное, было бы чудовищной и никому не нужной натяжкой, подобно раскрашенной статуе с вращающимися на шарнирах глазами. Не говоря уже о том, что окраска вытесняет одно из главных стилевых средств — смену разных *освещений* одноцветного материала» [2].

---

[1] Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
[2] Там же. С. 327.

Как известно, окраска ничего не вытеснила, потому что техника сделала самый материал многоцветным.

Но новых — и в своей новизне основополагающих — положений в этих статьях бесконечно больше, чем ошибочных и неопределенных. Один из первых Тынянов сопоставил кино и театр, проведя между ними теоретически обоснованную границу. Театр, обладающий технической трехмерностью, выпуклостью, благодаря этой своей особенности осужден на одну точку зрения, между тем в кино ракурс преображает видимый мир. Он доказал, что «плоскостность» кино — не технический недостаток, а конструктивный принцип, связанный с «симультанностью» нескольких рядов зрительных представлений. Именно на основе этого принципа получают новое значение жест и движение.

Работая над статьей «Об основах кино», Тынянов внес терминологическую ясность в понятие фабула-сюжет, понятие, которое до сих пор бытует в статьях многих критиков и литературоведов. «С вопросом о сюжете обстоит в кино столь же неблагополучно, как и в литературе: сюжетными считаются вещи, в которых есть сложный фабульный узел. Но фабула ведь не сюжет».

И излагая фабулу гоголевского «Носа», Юрий Николаевич утверждает, что она до неприличия напоминает бред сумасшедшего. «У майора Ковалева пропал нос, потом он очутился на Невском проспекте, потом его, когда он уже садился в дилижанс, чтобы удрать в Ригу, перехватили, и в тряпочке его принес квартальный майору. Совершенно очевидно, — чтобы этот бред стал элементом художественного произведения, нужны были особые условия стиля, языка, спайки и движения материала»[1].

Вот эти условия и есть сюжет, возникающий из общей динамики вещи. Схема отношений в «Бахчисарайском фонтане» проста: «Гирей любит Марию, Мария не любит Гирея. Зарема любит Гирея, а он не любит ее». Это и есть фабула, на основе которой можно написать тысячу разных произведений в разных жанрах, от поэмы до фельетона. Но сюжет определяется как динамика фабулы, складывающаяся из взаимодействия всех связей материала — стилистической, фабульной и т. д. Понятие сюжета не покрывается понятием фабулы. Он может развиваться даже по ложной фабульной линии. Так, в новелле Амброса Бирса «Приключение на мосту через Совиный ручей» человека вешают, он срывается, и далее сюжет развивается по ложной фабульной линии: он плывет, убегает, бежит к дому. В последней строке выясняется, что все это представилось ему в предсмертное мгновенье.

Другой, еще более характерный пример: в «Отверженных» Гюго множество страниц, содержащих исторический, научный, описательный материал. Эти страницы почти не связаны с развитием фабулы. Они тормозят его. Они нужны для развития сюжета, а не фабулы. Они характерны для жанра большого романа.

[1] Там же. С. 324—325.

Вы почти ничего не потеряете, если, читая, пропустите их. Но это «почти» — смертельная угроза для жанра.

В работе Тынянова были впервые определены главные черты теории кино, так что название статьи вполне соответствует ее содержанию. Он разъяснил значение ракурса как способа преображения вещи. «Наплыв» как прием получил наглядное объяснение. Он наметил будущее место кино в мировом искусстве и доказал, что инсценировка классических произведений не должна опираться на иллюстрирование — ошибка, бытующая до сих пор и исказившая Пушкина, Толстого, Чехова и других классиков в кинематографии. И наконец — это, может быть, самое значительное — он, связав теорию кино и литературы, подошел к сопоставлению слова в поэзии и прозе. Через несколько лет это сопоставление привело к фундаментальным результатам. Была написана книга «Проблема стихотворного языка», которая ввела ряд новых понятий в теорию литературы.

Участие Тынянова в работе сценарного отдела «Севзапкино» не ограничилось теоретическими изысканиями. Он сам написал несколько сценариев, доказав на примере, что прямое иллюстрирование классического произведения отнюдь «не показано» для подобной работы.

В фильме «Шинель», вошедшем в историю мирового кино, соединены две повести Гоголя — «Шинель» и «Невский проспект». И сценарист, и молодые режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг стремились не рассказать фабулу сценария, а нащупать «манеру» Гоголя, не фотографирующую, а незримо связывающую литературу и кинематографию. «Кино-повесть „Шинель" не является иллюстрацией к знаменитой повести Гоголя, — писал Тынянов в либретто фильма. — Иллюстрировать литературу для кино — задача трудная и неблагодарная, так как у кино свои методы и приемы, не совпадающие с литературными. Кино может только пытаться перевоплотить и истолковать по-своему литературных героев и литературный стиль. Вот почему перед нами не повесть по Гоголю, а киноповесть в *манере* Гоголя, где фабула осложнена, а герой драматизирован в том плане, которого не дано у Гоголя, но который как бы подсказан манерой Гоголя»[1]. Режиссеры принадлежали к группе «фэксов» — фабрике эксцентрического актера, и их работе посвящена последняя статья Тынянова о кино. Она так и называется: «О фэксах».

«Революция создала замечательную кинематографию и не успела этого заметить. В нашей кинематографии есть уже люди, которые имеют право ошибаться». Именно такими людьми Тынянов считал «фэксов», которые сумели приобрести «жанровую свободу, необязательность традиций, способность видеть противоположные вещи» [2]. Любопытно, что «Шинель» вызвала те же упреки, которые и теперь, через пятьдесят лет, можно прочитать в статьях,

---

[1] Там же. С. 346.
[2] Там же. С. 347.

посвященных экранизации классики в кино. Один из критиков предлагал вычистить «фэксов» за искажение классики «железной метлой», другой назвал сценариста «безграмотным наглецом», третий рассуждал так: «Классики — народное достояние; сценарист и режиссеры исказили классика — прокуратура должна их привлечь за расхищение народного достояния. Где этот критик сейчас, я не знаю, — пишет Тынянов, — но боюсь, что он жив и работает»[1].

Другим опытом сценарной работы был написанный с Ю. Г. Оксманом «СВД» (Союз Великого Дела). В фильме, по мнению Тынянова, удалась не хроникальная и не историческая сторона дела, а нечто другое: кинематографический пафос. Это было явлением новым в новом искусстве, которое неожиданно вторглось в жизнь Тынянова и принесло далеко идущие результаты.

Вместе со мной Тынянов написал еще один сценарий: «Окно над водой», действие которого происходило в одной комнате и было показано с трех точек зрения, принадлежавших героям фильма. Сценарий был отвергнут на том основании, что в нем не использовалось основное отличие кинематографии от театра — свобода пространства. Это мнение через десятки лет было опровергнуто появлением известного фильма «Двенадцать разгневанных мужчин», действие которого ограничено одной комнатой. Что касается трех точек зрения, стоит указать, что именно этим приемом воспользовался, тоже через десятки лет, японский режиссер Куросава в столь же известном фильме «Расемона».

Тынянову принадлежит еще один сценарий, по которому режиссер Файнциммер снял фильм «Подпоручик Киже». Это — последний его сценарий, увидевший свет, и стоит отметить, что в других видах искусства у этого фильма было неожиданное продолжение. Композитор Прокофьев, написавший музыку для «Подпоручика Киже», впоследствии сделал из нее сюиту, а Большой театр воплотил эту сюиту в первоклассном одноактном балете, который ближе к знаменитому тыняновскому рассказу, чем фильм. Приведу пример: в сценарии была сцена верховой прогулки Павла Первого по Петербургу. Слух о ней облетает город. Закрываются лавки, испуганные прохожие забегают в подворотни, и тогда по вымершей площади, бешено шпоря коня, мчится император. Сцена, которой автор придавал большое значение, выпала из фильма, но была через много лет после его смерти восстановлена в балете. Он создавался не по сценарию, а по рассказу. Значение ее было угадано, и это говорит о таинственной, еще никем не исследованной связи искусств.

Иные, оставшиеся в архиве сценарии еще ждут своего воплощения. Документалистка Эсфирь Шуб и великий Эйзенштейн предложили Тынянову написать сценарий о Пушкине. Замыслы их не имели ничего общего и, я бы сказал, противоречили друг другу. Шуб предполагала создать документальный фильм, в котором на-

[1] Там же. С. 347.

меревалась рассказать биографию Пушкина. Она несколько раз встречалась с Тыняновым, был выработан план, но тяжелая болезнь вынудила Тынянова отказаться от продолжения работы.

Совершенно другую задачу поставил перед собой С. Эйзенштейн. Основываясь на статье Тынянова «Безымянная любовь», он представил себе жизнь Пушкина в цвете. Подобная мысль ни до него, ни после него никому еще не приходила в голову, а между тем этот неожиданный подход позволяет с удивительной остротой увидеть эмоциональную сторону биографии поэта. «Я искал чего-либо такого, где цвет не был бы раскраской, а внутри — необходимым фактором», — писал Эйзенштейн в «Непосланном письме Тынянову», непосланном, потому что Эйзенштейну стало известно о кончине адресата. Поразительна сама идея, поразительны предположения, которые Эйзенштейн намерен был с помощью этой идеи осуществить. Все роковое в жизни Пушкина связано с белым цветом. «Тема суеверия — завет бояться белого, — обручальное кольцо, упавшее при венчании, белый Дантес (и как хорошо, что зловещее не черное, а белое)... Реквием Пушкину, едущему... к черно-белому пейзажу черных силуэтов дуэлянтов на белом снегу... Зеленое сукно игрального стола, желтые свечи ночных приемов Голицыной».

Пересказать письмо Эйзенштейна и таким образом сделать яснее его мысль — невозможно. Оно полностью состоит из глубоких формул-идей, возможных лишь в переписке людей гениальных.

О том, как много сделал Тынянов для создания и развития советского кино, прекрасно написал Г. Козинцев в статье, дважды опубликованной. «Он пришел в „Севзапкино", чтобы учиться. Поэтому он смог учить»... «Он дописывал и переписывал сцены во время съемки, устроившись в углу грязного ателье, за декорациями. Сочинял в монтажной, только что просмотрев снятые кадры. Приходилось писать на чем попало: на обороте монтировок, монтажных листов. Хранить такие черновики никому не приходило в голову».

В развитии нашего кино сказалась не только его деятельность как руководителя сценарного отдела «Севзапкино», и недаром Козинцев кончает свои воспоминания о нем словами: «Пожатие его дружеской руки помогает мне всю жизнь». Так же как в своих романах и рассказах, он поставил перед кинематографией задачу не только воссоздать историческое прошлое, но и измерить прошлым значение настоящего.

В свою очередь работа в кино сказалась в его художественной прозе. Приведу только один пример. В основе романа «Смерть Вазир-Мухтара» — короткая фраза, редко переходящая в придаточное предложение. Подчас одно слово заменяет сцену. Между сценами — а иногда и между фразами — паузы, и автор не щадит читателя, который должен перебросить между ними воображаемый мост.

В «Проблеме стихотворного языка» Тынянов обосновал свою теорию «единства и тесноты стихового ряда». Читая «Смерть

«Вазир-Мухтара», невольно хочется применить эту мысль к прозе. Роман написан «тесно», что нисколько не мешает «распахнутости» его пространства. Стиль его приближается к киносценарию, с той разницей, что кадр сценария представляет собой лишь контур, нуждающийся в художественном воплощении, а кадр романа — частица последовательно раскрывающейся перед читателем картины.

Любая страница подтверждает это сравнение. Пушкин встречается с телом Грибоедова:

«Пушкин снял картуз.

Смерти не было. Был простой дощатый гроб, который он принял за ящик с плодами. Волы удалялись мерно и медленно.

Он поехал, удерживая коня.

Были ощутительны границы опаленной Грузии и свежей Армении. Становилось прохладнее.

Лиловые вымена впереди были холмами, дорога — пустой строкой черновика.

Река хрипела позади.

«Жизнь его была затемнена некоторыми облаками».

Тучи сгущались, круглые, осязаемые.

«Могучие обстоятельства. Оставил ли он записки?»

Дождь начал накрапывать, и вдалеке зарница осветила пунктиром зеленые пространства. Он обернулся. Волы были мухами внизу. Темнело. Дорога была дурная, и конь устал.

«Ему нечего было более делать. Смерть его была мгновенна и прекрасна. Он сделал свое: оставил «Горе от ума».

Конь брел, спотыкаясь. «Кляча», — сказал Пушкин, затянул ремни у бурки, надел башлык на картуз. Дождь лил. «Мгновенна и прекрасна... Поручим себя провидению. Бурка не промокнет. Гроб каков! Ящик».

Здесь кинематографично все. Сцена поставлена, дана в исчерпывающих крупных и общих планах. Более того: предсказан тот внутренний монолог, который зритель слышит с экрана в то время, как герой не говорит ни слова. Не знаю, когда мировая кинематография открыла этот прием — в пятидесятых годах? Или в шестидесятых?

Вышел четвертый том «Трудов по знаковым системам» (Тарту, 1969), посвященный памяти Тынянова (к двадцатипятилетию со дня смерти). В предисловии редакции говорится о том, что «идеи Ю. Н. Тынянова не только не устарели, но, напротив того, современная наука еще только сейчас становится на уровень его блестящих прогнозов».

Это в полной мере относится к работе Тынянова в кино, остро и своеобразно отразившейся в его художественных произведениях.

СТРАНИЦЫ АРХИВА

Довольно одной страницы из архива Юрия Николаевича, чтобы показать, как широк круг его интересов. Он не ограничивался замыслами, перечисленными выше. Он хотел написать рассказы, которые недаром названы «моральными» в черновиках.

Жанр, в котором философия истории должна была скрещиваться с «собственно историей», представлялся ему как новый путь художественно-научного мышления. Если бы этот замысел был осуществлен, наука вещественно скрестилась бы с художественной прозой, уничтожив последние сомнения в том, что для Тынянова знание и сознание были единым процессом, позволяющим оценить его художественную прозу как историко-литературное явление. Вот прямое подтверждение этих соображений:

«Моральные рассказы

1. Заблуждение.

Истинный метод м. б. и бесплодным (церковь с ее претензией на истину). В науке нужны заблуждения. Колумб — Индия, Леверрье — Нептун, Де Фриз — мутации (еще?). Метод, который слишком много объясняет, приложим — неверен (мифовый метод и Ака <неразб.>), Кювье и шары, садовник.

Написать историю великого заблуждения с великими результатами. Взять жизнь ученого. Изучить материал. Собрать анекдоты об ученых. Исследовать понятие ошибки, заблуждения, случайности, «несовершенства опыта».

2. Окна магазинов. Построить колониальную историю на них (незаметно). Начать с изучения слов «бакалея», «колониальный», «москатель» и т. д. Окно в Пскове — китайская ваза, засранный мухами кот фарфоровый, и постный сахар шахматами. Слова «сигары», «чай», вообще все товарные слова.

3. Фамилии. Генезис, сравнение немецких Шмидт (Кузнец) etc. с малым количеством русских Кузнецовых и т. д. Иностранцы Гамильтон (Хомутов), Кос фон Дален (Козодавлев). Голодай — Holeiday. Еврейские фамилии (монеты: Наполеон, Иосиф II, взятки etc). История фамилии внешняя и внутренняя.

4. Документ. («Ненаписанный рассказ».) Почерки. Проверить все почерки» [1].

...Здесь все ново и все не осуществлено: написаны сотни биографий ученых, но не исследовано «понятие ошибки, заблуждения, случайности» (если не считать опубликованной через 50 лет книги Шкловского «Энергия заблуждения»). Никому еще не пришло в голову построить колониальную историю, начав ее с окон магазинов. Вероятно, созданы истории фамилий иностранцев, ставших русскими и положивших начало множеству дворянских родов.

Так работал Юрий Тынянов. Кроме широко известных его про-

---

[1] Из хранящегося у меня архива. — *В. К.*

изведений, таких, как «Кюхля» или «Смерть Вазир-Мухтара», он написал много статей и рассказов, напечатанных в газетах двадцатых—тридцатых годов, много эссе, заметок, писем, сохранившихся в архивах, и давно пора выпустить собрание его сочинений, которое соединило бы художественную прозу с его научными трудами и записными книжками, потому что все, что он создал, тесно связано между собой.

О его романах и повестях, о его научных трудах за десятилетия после его кончины появилось много работ. Но никто не занимается его рассказами, которые должны были заинтересовать исследователей его творчества хотя бы потому, что они основаны на подлинных событиях и лицах. Оставаясь «тыняновскими» по выразительной лаконичности стиля, они все-таки далеки от его знаменитых романов прежде всего потому, что действие их происходит в предреволюционные годы. Иногда это — портреты, напоминающие своей поражающей законченностью старинные, вставленные в овальные рамки дагерротипы. Приведу один из них, кажется, самый короткий.

ДРУГ НАДСОНА

Полковник Чепелевецкий, зеленея тюремной формой, садился в легкие дрожки подрядчика Бродского, человека с изящной бородкой, который любил кутежи в столичных ресторанах. Солнце било в пенсне полковника и грело его песочное лицо. Он подбирал саблю, как стареющая женщина бальный, уже ненужный шлейф. Подрядчик поддерживал его за локоть. Трогая пальцем ус, полковник обращал в сторону горький и быстрый взгляд. Оба улетали куда-то по важным делам, которые были недоступны простому часовому неряшливого образца 1908 года, стоявшему тут же, у будки. Полковник Чепелевецкий был товарищ поэта Надсона по юнкерской школе, друг его. В журнале «Нива» полковник поместил автограф стихотворения, озаглавленного «Дорогому Пете от крепко любящего его Семы».

Каждое лето полковник уезжал в Италию. Он любил музыку и привозил из Италии вальсы собственного сочинения. В городе говорили, что он заказывал эти вальсы нуждающимся музыкантам, оплачивая их гонораром. Он посылал обыкновенно в тюрьму справиться, не имеются ли среди заключенных музыканты.

Музыкант приглашался на квартиру и играл полковнику Бетховена или вальсы. Потом он вежливо кланялся музыканту, и музыкант кланялся ему, музыкант возвращался в камеру. Иногда полковник давал концерты на цитре в зале дворянского собрания. Кузнечик, сверкая зеленым, выходил, стаскивал с маленьких рук белые перчатки и бросал их с непонятным отвращением. Пальцы разбегались по цитре, как насекомые.

Полковник был исключен из армии за шулерство.

Арестанты по предложению полковника лепили из хлебного

мякиша статуэтки и даже группы, которые окрашивались в натуральные цвета и выставлялись в окнах писчебумажного магазина, содержащегося племянником подрядчика Бродского. К пасхе полковник приказывал красить яйца, и их носили за ним в корзинах по камерам. Он христосовался с арестантами. Руки по швам, арестанты по очереди подходили к нему и аккуратно целовали. Политические арестанты не пожелали этого. Полковник лишил их прогулок и свиданий. Еврея-арестанта он посадил в карцер, как зачинщика, но очень скоро выпустил, приняв во внимание религиозные побуждения.

Он организовал кружок любителей музыки. Местные любительницы собирались к нему на квартиру. В кабинете вечно стучал метроном, приводимый в действие электричеством. Он сообщался с тюрьмой, и стук означал, что в тюрьме все благополучно.

Избранный в председатели местного драматического кружка, полковник распорядился привести в порядок Летний сад, и арестанты выложили на клумбах центифолиями лиру.

Знатокам полковник показывал картину в алькове. Апельсинная нагая женщина лежала на лиловом бархате, загоралась красным угольком. Над нею склонялся пожарный в полной парадной форме, с каской на голове. Он поливал из брандспойта воспаленную красоту. Полковник поддерживал занавес двумя пальцами.

Командированный в Харьковскую каторжную тюрьму, он перепорол там политических арестантов и нескольких засек до смерти.

Он любил танцевать мазурку. Он танцевал очень быстро и ловко, перебирая шпорами, и, когда, немного нагнувшись, окружал женщину руками, казалось, он готов для нее на все. Но правый глаз у него при этом дергался и подмигивал. У полковника был тик. (Литературная газета, 1974, 9 окт.)

Под фамилией Чепелевецкий рассказано о полковнике Чернилиовском, начальнике Псковского каторжного централа. Биография точна, за одним маленьким исключением: он был не командирован в Харьков (если быть как можно точнее — снят с работы). После бунта в Псковском каторжном централе его назначили начальником Харьковских арестантских рот, что было значительным понижением. Общественная атмосфера конца XIX века воспроизведена с документальной точностью.

Знак историзма точно так же стоит над его «Рассказами, которые не захотели стать рассказами», как и над его знаменитыми романами, переиздающимися почти каждый год. В них чувствуется такое же объемное знание прошлого, увиденного подчас детскими и юношескими глазами. Любопытно отметить, что некоторые рассказы Юрия Николаевича нетрудно подтвердить свидетельскими показаниями. Я не раз видел полковника Чернилиовского на концертах, которые устраивала моя мать. Настоящая фамилия героя другого рассказа «Жнецы» — Швец. Это подтверждается письмом писателя Ильи Кремлева старожилу Резекне (родина

Тынянова) врачу М. Поляку. М. Поляк подробно рассказывает (Знамя труда, 1967, 17 июля) удивительную биографию латгальского бедняка, который стал профессором и прославился как видный деятель медицины в Бельгийском Конго.

Детская доверчивость трогательно показана в упомянутом рассказе «Яблоко» — для маленького мальчика возможность и естественность чуда мгновенно преображает весь мир. «Бог как органическое целое» — рассказ, в котором трагической рассеянности русского идеализма двадцатых годов противопоставлена написанная скупыми, но глубокими красками фигура Александра Блока. Мир взрослых, его странная непоследовательность впервые были показаны не в начальных главах романа «Пушкин», а в этих рассказах, поставивших рядом время детей и время взрослых, которые протекают с разной быстротой. Скрытая ирония соединяется в них с философской глубиной. Надо знать и оценить их, чтобы понять новизну и изящество тыняновской прозы.

О ЛЮБВИ

Трудно назвать жизнь в Тынкоммуне легкой. Я уже упоминал, что в годы нэпа, когда в продовольственных магазинах можно было купить все, что угодно, обитатели квартиры на Греческом, 15 вынуждены были довольствоваться пайками Кубуча (Комиссии по улучшению быта ученых) и скромной заработной платой корректора — Тынянов служил корректором в Госиздате.

Словом, было голодно, но весело. Почти каждый вечер у Тыняновых собирались гости. Устраивались даже домашние спектакли, в которых подчас участвовали «серапионы», — еще в 1921 году в Ленинграде само собой образовалось маленькое литературное общество, которое состояло из начинающих писателей, в ту пору почти никому не известных, впоследствии знаменитых. В него входили К. Федин, М. Зощенко, Н. Тихонов, Е. Полонская, В. Иванов. Все они, конечно, знали Тынянова, посвятившего им (в числе других писателей) большую статью в только что открывшемся журнале «Русский современник».

В своих воспоминаниях я неизменно называю Тынянова своим учителем. Но он никогда и ничему не учил меня. Даже на лекции в Институт истории искусств — в 1924 году он оставил Гослитиздат и был избран профессором этого института — лекции, о которых с восхищением отзываются его слушатели, впоследствии известные историки литературы, я не ходил. Вероятно, мне казалось странным снова услышать то, что мелькало, сквозило, вспыхивало в домашней обстановке и, в сущности, создавалось на моих глазах. Это было грубой ошибкой, и я глубоко сожалею о ней. Его лекции казались импровизациями, недаром он никогда не готовился к ним. «Все, кому довелось слушать Юрия Николаевича, — пишет его ученица Т. Ю. Хмельницкая, — ...никогда не забудут это удивительное ощущение радости, открытия, чуда. Как

будто вы попали в доселе неизвестную страну слова — сложного, многозначного, богатого оттенками и переменчивыми смыслами. Как будто бы устоявшиеся, привычные и гладкие представления о книгах и писателях спадают как кора, а под ними бурная тайная жизнь — борьба направлений, школ, позиций»[1].

Так он учил своих слушателей в Институте истории искусств. Но меня он не только не учил, но отстранял эту возможность, когда она вставала между нами. С полуслова он схватывал то, что я написал или собирался писать, — и начиналось добродушное поддразнивание, недомолвки, шутки. Из них-то я и должен был сам, своими силами, сделать выводы, иногда заставлявшие меня крест-накрест зачеркнуть все, что я сделал. Именно эта «антишкола» приучила меня к самостоятельности... меня учил его облик.

Отмечая годовщину со дня смерти Льва Лунца, он написал ему письмо о друзьях, о литературе: «Вы, с Вашим умением понимать и людей и книги, знали, «литературная культура» весела и легка, что она не «традиция», не приличие, а понимание и умение делать вещи и нужные и веселые. Это потому, что Вы были настоящий литератор. Вы много знали, мой дорогой, мой легкий друг, и в первую очередь знали, что классики — это книги в переплетах и в книжном шкафу и что они не всегда были классиками, а книжный шкаф существовал раньше их. Вы знали секрет, как ломать книжные шкафы и срывать переплеты. Это было веселое дело, и каждый раз культура оказывалась менее «культурной», чем любой самоучка, менее традиционной и, главное, гораздо более веселой...» Я уже писал о его редком даре перевоплощения. Как живого мы видели перед собой любого из общих знакомых, любого героя. Ему ничего не стоило мгновенно превратиться из длинного, растерянного, прямодушного Кюхельбекера в толстенького, ежеминутно пугающегося Булгарина. Он превосходно копировал подписи. В моем архиве сохранился лист, на котором рядом с роскошной и все-таки канцелярской подписью Александра Первого написано некрупно, быстро, талантливо: «Поезжайте в Сухум. Антон Чехов».

Думаю, что его лекции были чем-то близким к домашним разговорам, к общению с друзьями. Он заставлял не повторять зады, а думать. «Лекторское мастерство Юрия Николаевича было в высшей степени своеобразным. Можно, пожалуй, сказать, что оно было по-своему монументально и могло бы быть обращено к гораздо более широкой массе слушающих. Оно являло собой сочетание строго сдержанного темперамента исследователя, увлеченного своими проблемами и своим материалом, и раздумья над тем, что он сообщал, раздумья, протекавшего как бы тут же, в аудитории», — пишет о нем другой ученый, А. В. Федоров, впоследствии известный теоретик перевода. Он не согласен с Хмельницкой и не считает, что лекции Тынянова были импровизацией. «Могло бы показаться, что это импровизация, но это, конечно, было не так.

[1] Воспоминания о Ю. Тынянове. С. 121.

Лекция, по большей части монографическая, посвященная творчеству одного поэта, концентрировала в себе и плоды колоссальных знаний, накопленных в результате упорных и долгих раздумий. Манера же чтения — при безукоризненной четкости в построении речи — была очень свободной, лекция почти не заключала в себе определений, обходилась без классификаций, но легко подводила к обобщениям. Записывать, впрочем, было вовсе не легко... Красота голоса — густого и мягкого баса баритонального оттенка — немало усиливала впечатление — как от произнесения стихов, так и от самих лекций»[1].

Кстати, несколько слов о красоте. Тынянов был очень хорош собой. Темно-каштановые густые волосы слегка вились над скульптурно вылепленным лбом (этот выразительный лоб так запомнился академику Д. С. Лихачеву, что он начал и закончил упоминанием о нем свое выступление в фильме о Тынянове на телевизионном экране), внимательные глаза смотрели вдумчиво-мягко, небольшой рот был очерчен изящно и четко. Он любил приодеться, хотя это случалось сравнительно редко. Словом, недаром он часто, возвращаясь из института, с хохотом читал любовные записки, остроумно комментируя их и изображая девиц. Но была одна серьезная привязанность, и Тынянов знал об этом. Слушательница N, очень красивая, но заметно прихрамывающая, молчаливая, серьезная, бывала неизменно на всех его лекциях и, слушая, не сводила с него глаз. Когда после окончания института самые способные из слушателей — Виктор Гофман, Н. Степанов, Б. Бухштаб, Л. Гинзбург и немногие другие — стали собираться на квартире Тынянова или Эйхенбаума и образовался семинар, так сказать, высшего типа, на всех его заседаниях присутствовала и N, хотя ее нельзя было причислить к самым способным. Не говоря ни слова и, казалось, ничего не слыша, она смотрела на Юрия Николаевича и немного оживлялась только тогда, когда он начинал говорить. Когда семинар прекратил свое существование, она исчезла, и больше ее никто никогда не видел, хотя многие ученики Тынянова и Эйхенбаума продолжали поддерживать самые близкие дружественные отношения.

Нельзя сказать, что Тынянов был счастлив в семейных отношениях. Судьба моей сестры Елены еще в юности сложилась трагически, и это, без сомнения, отразилось на всей ее жизни, которая могла, без сомнения, быть совершенно иной — с блеском славы, с магией признания, с надеждой самоутверждения. Талантливая виолончелистка, ученица известного Зейферта, она должна была кончить консерваторию с золотой медалью, но перед выпускным концертом переиграла руку. Мне кажется, что благополучие нашей семьи было подорвано этой неудачей. Лечение стоило дорого, самые лучшие врачи пользовали ее в России и в Берлине, но лечение не помогло, правая рука осталась немного тоньше левой, и о возвращении к виолончели нечего было и думать.

---

[1] Там же. С. 87—89.

Между тем она была честолюбива. Она была красива, не сомневалась в себе, умна и с детских лет уверена в блестящей карьере. Семнадцатилетней девушкой она оказалась на краю полной безвестности, на краю серой, обыкновенной жизни, без профессии, без будущего, без ее музыки, которой были отданы мечты и надежды. Отчаянье не прошло, хотя она свыклась с ним, но оно невидимо действовало на ее характер, на все, чем она впоследствии занималась в жизни.

В семье она, а не Юрий Николаевич была властной, распорядительной, решительной хозяйкой. Юрий Николаевич был ее второй муж, с первым она прожила недолго. Когда в августе 1920 года я по приглашению Тынянова переехал из Москвы в Петербург, я нашел счастливую семью, несмотря на все тяготы жизни в первые после революции годы. У Тыняновых была маленькая дочка, хорошенькая, умная девочка, которую уже тогда (ей было четыре года) можно было назвать центром семьи. Ей отдавалось все лучшее из продуктов, о ней рассказывали гостям. Впоследствии она стала известной переводчицей поэзии и прозы с испанского и португальского языков.

Прошло два-три года, и я заметил, что Тынянов, неслыханно быстрое развитие которого в начале двадцатых годов произошло на моих глазах, не занимает в семье того места, которое должен был занимать человек выдающийся, головой выше других, с теми признаками гениальности (то, что я понял это уже тогда, позже стало предметом моей гордости), которых его близкие просто не замечали. В семье он был только «добытчик», и весьма неудачливый «добытчик», потому что жили весело, но бедно. Тогда казалось, что это происходило потому, что он, человек необычайно скромный, сам не заметил, на каком недостигаемом уровне стояли его первые теоретические догадки, как он по-своему «ломал» нашу историю литературы. Любопытно, что это непонимание его как личности в полной мере разделялось его двоюродными братьями и всем родственным кланом, с которым он был очень близок. Я помню, как его двоюродный брат, талантливый и удачливый делец, разбогатевший в годы нэпа, спросил его с выражением любовной иронии: «Ну, как ты? Все книги переписываешь?» Филология представлялась ему чем-то вроде путешествия одних книг в другие.

Рассказывая о жизни Тыняновых в двадцатых годах, нельзя не упомянуть об одном происшествии. Он всегда любил принарядиться, иногда мы ездили с ним на Острова, и на эти прогулки он надевал свой лучший костюм и самый нарядный галстук. Но однажды жена заметила на нем этот костюм и этот галстук в обычный, не прогулочный день: простодушный человек, он не сообразил, что заметить это было совсем нетрудно. И она угадала то, что угадать не стоило никакого труда. Произошла неприятная ссора, я был ее случайным свидетелем, и Юрий Николаевич разорвал отношения с девушкой, в которую, действительно, невозможно было не влюбиться.

Все это было, без сомнения, в тысячу раз сложнее, чем я рассказал, мне было нетрудно понять это, когда через некоторое время я рассказал ему о дальнейшей печальной участи этой красавицы-армянки. Он слушал меня, переспрашивал, снова слушал, и по его болезненно-напряженному, побледневшему лицу было видно, что отношения были более близкими, чем можно вообразить, и что вынужденный разрыв их они оба пережили мучительно и далеко не просто.

Я знаю только о двух увлечениях моего бесценного учителя и друга и думаю, что теперь, через шестьдесят лет, когда он стал нашим классиком, в подлинном смысле этого слова, могу рассказать о них, тем более, что в обоих случаях он показал себя рыцарски-честным и безупречно правдивым.

В середине тридцатых годов ленинградцы послали меня в Грузию на какую-то — не помню — конференцию грузинских писателей. Это было вскоре после Первого всесоюзного съезда. И эта поездка — одна из многих — запомнилась мне не только потому, что произносились значительные речи, и не только потому, что я провел прелестный день — с утра до вечера — у Симона Чиковани, а потому, что жена одного писателя вдруг подошла ко мне на съезде и сказала, что в саду — Союз грузинских писателей был окружен божественным садом — меня ждет дама, которой необходимо со мной поговорить.

Я немедленно спустился в сад. Меня ждала... Нет ничего труднее (это показал еще Чехов), чем рассказать о женской красоте. Я не знаю, кто рискнул бы поспорить с ним в решении этой бесконечно сложной задачи. Не решаюсь спорить и я. Скажу только, что я лишь дважды в жизни видел таких красавиц — Лилю Брик в Петрограде в 1921 году и грузинку, которая ждала меня в полумраке райского сада. У нее слегка продолговатый овал чистого молодого лица, рот изящно очерчен, разрез больших темно-карих глаз как будто слегка закруглен к вискам, и эта плавность придавала молодому лицу особенное выражение уюта. Выражение задумчивой нежности поражало с первого взгляда и стало еще задумчивее и нежнее, когда начался этот поразивший меня разговор. Но к нему прибавилось (и вскоре изменило его) чувство тревоги.

Она назвала себя, извинилась... «У меня не было другой возможности увидеться с вами», и после каких-то незначительных фраз стала с беспокойством расспрашивать меня о Тынянове. «Ведь вы его близкий друг? Вы часто видите его? Он недавно был в Тбилиси!»

Она говорила с легким грузинским акцентом, и в мягком голосе чувствовалось напряжение тревоги.

Я отвечал, что знаю о его поездке и не сомневался, что он пробудет, как он и предполагал, в Тбилиси неделю. Но он вернулся почти через месяц.

— Да. Но он здоров?

Страшная болезнь — рассеянный склероз, — от которой че-

рез несколько лет скончался Тынянов, тогда еще только начиналась.

— Здоров, — отвечал я, не сомневаясь в том, что он не говорил грузинской красавице о своем несчастье.

— Он уехал так неожиданно. Я даже думала, что обидела его чем-нибудь.

Что я мог ей сказать? Он рассказывал о встречах с Тицианом Табидзе, с Паоло Яшвили, с Георгием Леонидзе. Но о ней не упомянул ни словом. Очевидно, это были близкие отношения, о которых он старался забыть.

— Уехал, не простившись со мной, — повторила она и потом повторила, может быть не слыша себя, — не простившись.

Для нее это было событием трагическим и не находящим никакого естественного объяснения.

Мы долго молча сидели на скамейке, хотя говорить было больше не о чем. Она, мне кажется, боролась с отчаяньем, которое не хотела показать незнакомому человеку.

— Передайте ему, что я нисколько не сержусь на него. Но, может быть, он мне напишет?

Она назвала, а я записал адрес — не ее, а подруги, которая оставила нас, когда я спустился с террасы в сад.

— Скажите, что я жду его. И всегда буду ждать, — сказала она просто, как будто иначе и быть не могло, как будто ждать его — год, два или три, всю жизнь — не стоит ей никакого труда.

Я обещал передать ему наш разговор, и мы простились. Я поцеловал ее руку, а она поцеловала меня в лоб — как сына, хотя я был старше ее лет на десять.

Только что вернувшись в Ленинград, я пошел к Юрию Николаевичу и, улучив минуту, когда мы остались одни, рассказал ему об этой встрече.

Не могу передать, с какой горестью, с какой горечью он слушал меня.

Еще в 1916 году мой старший брат Лев уговаривал Тынянова не жениться на Елене, он предвидел трудную семейную жизнь близкого друга. Однажды и я решился, уже на восьмой год брака, посоветовать Юрию Николаевичу разойтись. Это был пустой, бесполезный совет. Он любил жену, обожал дочь и только пожимал плечами, когда я решился однажды заговорить об этом.

— Что ты сделал? Оставить такую женщину? Да у тебя жизнь была бы совершенно другой.

— Да я же болен! Я тяжко болен и не рассказал ей об этом.

— Она ухаживала бы за тобой. Она сделала бы все для тебя.

Он беспомощно раскинул руки. Я знал этот жест отчаянья, разрушения, невозможности жить и работать. Подчас, заходя к нему по утрам, я видел его сидящим в кресле перед исчерканным листом бумаги, на который было брошено перо.

— И, пожалуйста, не напоминай мне о ней.

До этого разговора, происходившего в середине тридцатых годов,

произошло многое и, может быть, самое значительное в жизни Тынянова. Произошло неслыханно быстрое развитие его как художника и человека науки. Он опубликовал три книги сатирических стихотворений Гейне (1927—1934), написал рассказ «Малолетный Витушишников», повесть «Восковая персона», роман «Смерть Вазир-Мухтара», выпустил большой том историко-литературных и теоретических статей «Архаисты и новаторы». Он активно участвовал в работе сценарного отдела «Севзапкино» и выступил с рядом автобиографических рассказов, напечатанных в периодической прессе. О части этой огромной работы рассказано в предшествующих главах, о некоторых произведениях речь пойдет впереди. А пока — еще об одном эпизоде.

В моем романе «Двойной портрет» есть несколько страниц, связанных с жизнью Юрия Николаевича в конце тридцатых годов. Он не назван и не мог быть назван в книге, которая не имела к нему ни малейшего отношения. Но эпизод так тесно связан и с временем, и с тем его положением, о котором я рассказал в этой, по необходимости короткой, главе, что стоит, мне кажется, привести его здесь.

Это был год, когда Ленинград «был охвачен каким-то воспаленным чувством неизбежности, ожидания. Одни боялись, делая вид, что они не боятся; другие — ссылаясь на то, что боятся решительно все; третьи — притворяясь, что они храбрее других; четвертые — доказывая, что бояться полезно и даже необходимо. Я зашел к старому другу, глубокому ученому, занимавшемуся историей русской жизни прошлого века. Он был озлобленно-спокоен.

— Смотри, — сказал он, подведя меня к окну, из которого открывался обыкновенный вид на стену соседнего дома. — Видишь?

Тесный, старопетербургский дом был пуст. К залатанной крыше сарая прилепился высокий деревянный домик с лесенкой и длинным шестом. Голубятня? Но и домик был безжизненно пуст.

— Ничего не вижу.

— Присмотрись.

И я увидел — не двор, а воздух двора, рассеянную, незримо-мелкую пепельную пыль, неподвижно стоявшую в каменном узком колодце.

— Что это?

Он усмехнулся.

— Память жгут, — сказал он. — Давно — и каждую ночь.

И он заговорил о гибели писем, фотографий, документов, в которых с неповторимым своеобразием отпечаталась частная жизнь, об осколках времени — драгоценных, потому что из них складывается история народа.

— Я схожу с ума, — сказал он, — когда думаю, что каждую ночь тысячи людей бросают в огонь свои дневники.

Казалось, давно забылись, померкли в памяти эти дни, пустой двор, запах гари, улетевшие голуби, легкий пепел в лучах осен-

него солнца! Но как на черно-белом экране вспыхнула передо мной эта сцена».

Мало кто знает — да почти никто не знает, что в 1937 году он пытался покончить самоубийством. У него была мученическая жизнь. В «Освещенных окнах» я глухо написал о ней: «Его ждет трудная жизнь, физические и душевные муки. Его ждет комнатная жизнь, книги и книги, упорная борьба с традиционной наукой, жестокости, которых он не выносил, признание, непризнание, снова признание. Рукописи и книги. Хлопоты за друзей. Непонимание, борьба за свою, никого не повторяющую сложность. Книги — свои и чужие. Счастье открытий. Пустоты, в которые он падал ночами».

Здесь многое зашифровано, многое не досказано из боязни, что все равно будет срезано цензурой. Что значит «хлопоты за друзей»? Это значит хлопоты за арестованных друзей, за моего старшего брата Льва, за Ю. Г. Оксмана, за Н. А. Заболоцкого... Что значит «упорная борьба с традиционной наукой»? Это — не только «Архаисты и новаторы», но и произведения, которые еще до сих пор не удалось опубликовать — лишь с помощью Д. С. Лихачева, В. Г. Степанова, М. и А. Чудаковых, Е. А. Тоддеса, А. Л. Яншина, П. Л. Капицы и других друзей русской литературы мне удалось издать книгу «Поэтика. История литературы. Кино» Ю. Тынянова, в которой эта борьба, нимало не потерявшая своего значения, отражена на каждой странице.

Что значит «пустоты, в которые он падал ночами»? Это волчьи ямы, вырытые волчьим временем, перед которым мы все были опустошены и бессильны. И не только ночами — при свете дня он пытался выкарабкаться из этих ям, преодолевая смертную тоску, одиночество, болезнь.

Да, и одиночество. Старый круг друзей постепенно отдалился, растаял, в доме появились теоретики музыки, музыканты, музыковеды — Елена Александровна, его жена и моя сестра, была сперва музыкантом, потом музыковедом. Он радовался и этому кругу, он стал собирать для жены коллекцию старинных гравюр, связанных с мировой музыкальной культурой. Но новые друзья были не то что равнодушны к нему, он просто был недосягаемо высок по сравнению с ними, и сглаживать это неравенство не хотелось ни им, ни ему. Виктор Шкловский на поминальном вечере сказал, что «Юрий донес свою ношу». Теперь-то, через много лет, видно, как велика была эта ноша, какая воля, какое мужество, какая всеохватывающая любовь к литературе нужны были, чтобы пронести ее среди волчьих ям, подстерегавших на каждом шагу...

В тот день я пришел к нему и сразу почувствовал какую-то невнятную, скрытую неурядицу в доме. Юрий лежал в кабинете, лицом к стене, сестра была у себя, и оба не сразу отозвались на мои расспросы. Они были, казалось, чем-то расстроены, но у Юрия был смущенно-виноватый вид, а у сестры — возмущенно-негодующий, раздраженный.

...Он отмалчивался, я молча сидел подле него, потом пошел в комнату сестры.

— Что случилось?

— Что случилось? Вот... — и она бросила к моим ногам обрывок веревки с петлей. — Вздумал повеситься...

Я не смог произнести ни слова.

Не помню, на что она стала жаловаться, сдерживая слезы, — она часто жаловалась, — но помню, что главной нотой в ее сетованиях была обида. Она сердилась на мужа, пытавшегося покончить с собой, как на человека, который оскорбил ее — за что? Все в доме давно было соотнесено с ее — а не его — интересами, с ее делами, надеждами, привязанностями, и она естественно, как само собой разумеющееся, соотнесла и эту попытку.

Но, конечно, не семейная жизнь, какова бы она ни была, послужила причиной этой попытки. И я не стану пытаться угадывать причину. Должно быть, соединилось все — и мучительная, долго не налаживающаяся работа над романом «Пушкин», и аресты друзей, и сознание беспомощности перед блеснувшей возможностью счастья, от которой он сознательно отказался.

...Растерянный, я стоял в комнате сестры с веревкой в руках. Потом, не зная, что делать, положил ее на диван и вернулся к Юрию.

Мы не говорили о том, что произошло, — или, к счастью, не произошло по какой-то случайности, которая осталась для меня навсегда неизвестной. Я уговорил его пойти погулять — то была пора, когда болезнь еще не очень мешала нашим прогулкам. «Пушкин» имел успех, когда он появился в «Доме книги», у прилавка была настоящая свалка. Вот об этом мы и поговорили...

Почему в 1947 году, когда я с семьей переезжал в Москву, мне не пришло в голову взять с собой архив Юрия, хранившийся сперва в его квартире, на улице Плеханова, у сестры моей матери, Елены Григорьевны Дессон? Может быть, потому, что после смерти Юрия было принято правительственное решение объявить его квартиру музеем? Только в начале пятидесятых годов, когда исчезли всякие сомнения в том, что никакого музея не будет, когда в квартире жили чужие люди, а Елена Григорьевна перевезла архив в маленькую комнату, которую она получила на улице Некрасова, 60, я поехал в Ленинград за бумагами Юрия и в трех больших чемоданах перевез архив в Москву.

Архив был далеко не полон, большую часть бумаг, и в том числе личную переписку, Юрий накануне эвакуации отдал на хранение своему другу В. В. Казанскому, скончавшемуся 4 февраля 1962 года, и судьба их до сих пор неизвестна.

Но и для того, чтобы заняться разборкой сохранившихся бумаг, необходимы были силы и время, а мне в ту пору приходилось заново налаживать жизнь в Москве, это было сложной во всех отношениях задачей.

Прошли годы. Неразобранный архив лежал в ящиках старинного шифоньера. Убедившись в том, что мне едва ли удастся когда-нибудь без посторонней помощи разобрать архив, я пригласил для этой цели некую Милехину, — и она, воспользовавшись нашей — моей и жены — доверчивостью, украла личные письма Юрия, и в их числе — прощальное письмо.

Но я помню его содержание. На желтоватом листе бумаги разбежались косые строки, написанные слабой, нетвердой рукой.

Он ничего не объяснял, ни о чем не просил. Невнятно писал о невозможности существования, душевном упадке. Какое-то письмо упоминалось, и я вспомнил о той полосе отчаянья, когда Юрий сжег бумаги, которые могли показаться политически компрометирующими в 1937 году. Среди них было одно из писем Горького — из Москвы, начала тридцатых годов. Оно пропало, и Юрий терзался догадкой, что вместе с другими бумагами он сжег и это письмо, — недаром же мы с ним не могли найти его, тщательно перебрав все ящики письменного стола. Терзавшее Юрия сознание, что он не помнит, сжег ли он письмо или нет, — несколько строк в письме были об этом...

Впоследствии, разбирая архив Юрия, я нашел две записки. Одну на отдельном плотном листе бумаги. Другую — в блокноте: «Прошу в моей смерти никого не винить».

ИСТОРИЧЕСКИЕ РАССКАЗЫ

Кто не знает этого рассказа, обошедшего весь мир, переведенного на множество языков, рассказа о том, как ошибка писаря, нечаянно написавшего вместо «подпоручики же» — «подпоручик Киже», послужила поводом для создания этого мнимого человека?

В машине павловского государства, с канонизированными законами существования, достаточно описки, чтобы из нее вышла андерсеновская тень, которая растет, делает карьеру, занимает все большее место в сознании и, наконец, распоряжается судьбами беспрекословно послушных мертвому ритуалу людей.

Параллельно Тынянов рассказал историю поручика Синюхаева, который благодаря другой, прямо противоположной, ошибке выбыл из числа живых и был записан мертвым. Нигде не перекрещиваясь, не переплетаясь, две истории ведут читателя в самую глубину той мысли, что для мертвой правильности канцелярского мышления не нужен и даже опасен живой человек.

В «Подпоручике Киже» Тынянов из множества больших и малых событий, составляющих жизнь огромной страны, выбирает самое малое: «В одном из приказов по военному ведомству писарь, когда писал „прапорщики и такие-то в подпоручики", перенес на другую строку слоги „Ки-ж", написав при этом боль-

шое „К". Второпях пробегая этот приказ, государь слог этот, за которым следовали фамилии прапорщиков, принял также за фамилию одного из них и тут же написал: „Подпоручик Киж в поручики". На другой день он произвел Кижа в штабс-капитаны, а на третий — в капитаны. Никто еще не успел опомниться и разобрать, в чем дело, как государь произвел Кижа в полковники и сделал отметку: „Вызвать сейчас ко мне"». Далее рассказывается, как все бросились искать, «где этот Киж?». Донесение, что в соответственном полку нет никакого Кижа, всполошило начальство. Лишь разобравшись в первом приказе о производстве Кижа в поручики, поняли, в чем дело. Между тем государь уже спрашивал, не приехал ли полковник Киж, желая сделать его генералом. Но ему доложили, что Киж умер. «Жаль, — сказал Павел, — был хороший офицер» [1].

В журнальной публикации Тынянов указал и на другие источники, в частности на «двухстрочный анекдот», рассказанный В. Далем одному мемуаристу. В этом анекдоте подпоручик назван Киже.

Для того чтобы написать рассказ, воспользовавшись этим анекдотом, надо было обладать не только талантом, но редкой способностью превращать знание в сознание. Десятки и сотни людей читали указанную в нашем примечании книгу, но только один увидел за анекдотом (может быть, достоверным, но выдуманным в деталях) исключительные по своей характерности черты царствования Павла I. Опытный глаз оценил анекдот как находку, а воображение превратило его в первоклассное художественное произведение.

В наброске автобиографии, сохранившемся в моем архиве, Ю. Тынянов писал: «После романа о Грибоедове («Смерть Вазир-Мухтара». — *В. К.*) я написал несколько рассказов. Для меня это были в собственном смысле рассказы: есть вещи, которые именно рассказываешь как нечто занимательное, иногда смешное. Я работал тогда в кино, и там так начинался каждый фильм и так находились детали».

Связь «Подпоручика Киже» с кино — бесспорна. Недаром рассказ был экранизирован и инсценирован.

Но если бы «Подпоручик Киже» остался в пределах прозы, он все равно занял бы свое место как шедевр в жанре исторического рассказа. Незаметное, замкнутое на первый взгляд событие оказывается тесно связанным с другими, все более крупными: из ошибки писаря возникает имя, из имени — человек, существование которого обусловлено всеобщим страхом, не позволяющим исправить ошибку. Она забыта, но существует. Признаться в ней невозможно.

Некий офицер разбудил императора, закричав под окном: «Караул!» Виновного не могут найти, и догадливый адъютант им-

---

[1] Павел I: Собрание анекдотов, отзывов, характеристик, указов и пр. / Сост. А. Гено и Томич. Спб., 1901. С. 174—175.

ператора называет имя мнимого подпоручика Киже. Подпоручик, «фигуры не имеющий», наказан, сослан в Сибирь, но вскоре прощен, произведен в поручики, потом становится капитаном, полковником, генералом. Он живет не только в бумагах, не только в «слове». Приказ адъютанта «считать подпоручика Киже в живых» не пустая, бессмысленная фраза. В машине павловского государства достаточно описки, чтобы из нее вышла тень, которая занимает все большее место в сознании, распоряжаясь судьбами беспрекословно послушных мертвому ритуалу людей.

Тема двойника сотни лет существует в литературе. Варианты ее бесчисленны. Достаточно назвать «Вильяма Вильсона» Эдгара По, «Удивительную историю Петера Шлемиля» Шамиссо, «Тень» Андерсена, «Двойник» Достоевского, «Странную историю доктора Джекиля и мистера Хайда» Стивенсона, «Тень» Евгения Шварца.

Молодой человек продает черту свою тень, получив взамен «неразменный рубль» (Шамиссо). Ученого — доброго и умного человека — одолевают бедность, заботы и горе, и тень, которую он потерял, предлагает ему вернуть благополучие с условием, что он станет тенью, а она господином.

Эдгар По, Стивенсон и Достоевский раскололи своего героя, показав всю сложность человеческого характера, соединяющего нетерпимость и доброту, мужество и трусость, низость и благородство. Эти произведения связаны с попыткой самопознания, но можно смело сказать, что среди них «Подпоручик Киже» занимает особое место. Не человек отбрасывает тень, а тень создает видимость человека. Случайно возникшее слово уплотняется, овеществляется и начинает жить самостоятельной жизнью. Между тенью-словом и ее «владельцем» нет сложных отношений, как в сказке Андерсена. «Когда поручик Киже вернулся из Сибири, о нем уже знали многие. Это был тот самый поручик, который крикнул «Караул!» под окном императора, был наказан и сослан в Сибирь, а потом помилован и сделан поручиком. Таковы были вполне определенные черты его жизни. Командир уже не чувствовал никакого стеснения с ним и просто назначал то в караул, то на дежурства. Когда полк выступал в лагери для маневров, поручик выступал вместе с ним. Он был исправный офицер, потому что ничего дурного за ним нельзя было заметить». Когда во время венчания его невеста убеждается в том, что рядом с ней никого нет и над соседним пустым местом держит венец адъютант, она не падает в обморок. Шнуровка на ней сходится с трудом, она «держала глаза опущенными ниц и видела свою талию». «...И через некоторое время у поручика Киже родился сын, по слухам, похожий на него...»

Между тем военная карьера исправного офицера идет своим чередом. «Жизнь полковника Киже протекала незаметно, и все с этим примирились... Он уже командовал полком.

Лучше всего чувствовала себя в громадной двуспальной кровати фрейлина. Муж продвигался по службе, спать было удобно, сын подрастал. Иногда супружеское место полковника согревалось каким-либо поручиком, капитаном или же статским лицом. Так,

впрочем, бывало во многих полковничьих постелях С.-Петербурга, хозяева которых были в походе».

Рассказывая о «тени слова», Тынянов не показывает характера героя — героя нет, нет и характера. Зато с поразительной достоверностью показан характер государства.

Ни Эдгар По, ни Стивенсон, ни Шамиссо не ставили перед собой подобной задачи. Между тем Тынянов не только назвал и показал государство, но изобразил его с психологической глубиной. Именно в «ключе государства» возникают перед нами фигуры Павла I, Аракчеева, Нелединского-Мелецкого.

Одного офицера драгунского полка по ошибке выключили из службы за смертью. Узнав об этой ошибке, офицер стал просить шефа своего полка дать ему свидетельство, что он жив, а не мертв. Офицер поставлен был в ужасное положение, лишенный всех прав, имени и не смевший называть себя живым. Тогда он подал прошение на высочайшее имя, на которое последовала такая резолюция: «Исключенному поручику — за смертью, просившему принять его на службу, потому что жив, а не умер, отказать по той же самой причине».

В том же приказе, который сделал подпоручика Киже живым, растерявшийся, остолбеневший от страха писарь сделал еще одну ошибку. Он написал: «Поручика Синюхаева, как умершего горячкою, считать по службе выбывшим». И так как приказ ни изменить, ни отменить было невозможно, поручик Синюхаев, услышав эту фразу, усомнился в факте своего существования: «Он привык внимать словам приказов, как особым словам, не похожим на человеческую речь. Они имели не смысл, не значение, а собственную жизнь и власть... Он ни разу не подумал, что в приказе ошибка. Напротив, ему показалось, что он по ошибке, по оплошности жив... Во всяком случае, он портил все фигуры развода, стоя столбиком на площади. Он даже не подумал шелохнуться».

Правда, придя в себя, он пытается совершить невозможное: притвориться, что жив, а не умер. Но скрыть собственную смерть невозможно: его комнату занимает «юнкерской школы при сенате аудитор», который в ответ на нерешительные возражения Синюхаева, что «сие против правил», отвечает, что, напротив, действует по правилам, потому что поручик «яко же умре». Отец Синюхаева, лекарь, пытается просить за сына, но получает отказ. Не решаясь держать умершего сына дома, он кладет его в госпиталь и пишет на доске над его кроватью «Mors occasionalis»: случайная смерть.

Преодолеть ошибку не удается. Бывший поручик начинает кружить по России, нигде не задерживаясь, не разбираясь в направлениях. Обойдя страну, он возвращается в С.-Петербург. «В „Петербургском Некрополе" не встречается имени умершего поручика Синюхаева. Он исчез без остатка, рассыпался в прах, в мякину, словно никогда не существовал».

Не занимательность привлекла внимание Тынянова к этому «анекдоту». Не парадоксальное стремление противопоставить две биографии — человека, возникшего из небытия, потому что он был



записан живым, и другого человека, умершего, потому что он был объявлен мертвым. Геометрическая закономерность, с которой дана параллель, отнюдь не связывает их мнимую жизнь и мнимую смерть. Противопоставления нет: есть подтверждение. Внутренняя, невысказанная связь как бы лежит вне сюжета. Основанная на мертвой закономерности приказа, она ведет к понятию «мнимой истины», объемлющей государство. И недаром рассказ кончается словами: «А Павел Петрович умер в марте того же года, что и генерал Киже, — по официальным известиям, от апоплексии».

Народность литературы, ее проникновение в жизнь всегда были признаком подлинного, долговременного успеха. Именно такой успех выпал на долю рассказа «Подпоручик Киже». Образ этот стал символом холодного, равнодушно-казенного отношения к жизни. Это имя можно часто встретить в сатирической заметке, в публицистической статье, направленной против бюрократизма.

Написанный с лаконичностью латинской прозы, единодушно признанный значительным явлением в нашей литературе, рассказ переведен на многие языки и занял свое место в мировом искусстве.

В рассказе «Малолетный Витушишников» государственное потрясение в России Николая I возникает и молниеносно развивается по той причине, что фрейлина Нелидова «отлучила императора от ложа». Но и это незаметное, ничтожное, замкнутое событие оказывается тесно связанным с другими, все более крупными, доходящими, наконец, до «исторической катастрофы». Так стройно работающий «электромагнетический аппарат» николаевской эпохи открывается во всей своей мнимой значительности и ложном величии.

Исторические рассказы Юрия Тынянова проникнуты иронией — по видимости добродушной, а на деле язвительной и горькой. Я бы сказал — быть может, это покажется странным, — что в них есть нечто чаплинское: то соединение гротеска и трагедии, обыденного и невероятного, смешного и печального, та бессмысленность, против которой не только трудно, но опасно бороться.

Повесть «Восковая персона» стоит несколько в стороне от других произведений Тынянова, хотя нисколько не уступает им ни в конкретности исторического воображения, ни в силе, с которой нарисованы деятели петровского государства. Она порою трудна для чтения; она написана как бы от имени человека петровского времени, когда в русский язык ворвалось множество иностранных слов подчас в неожиданных и причудливых сочетаниях. Это были слова, еще как бы неловко и неуверенно чувствовавшие себя в чужом языке и вместе с тем необычайно резко окрашивавшие разговорную речь того времени. Нужно было глубоко проникнуть в лексику Петровской эпохи, чтобы воспроизвести ее на страницах «Восковой персоны».

Но стилистическая новизна и острота этой повести заключается не только в том, что в ней воспроизведен язык Петровской эпохи. Эти языковые средства помогли Тынянову создать харак-

теры, поразительные по своей точности и простоте. Таков Меншиков, с его потерей представления о том, что его окружает, с его страхом перед огромностью того, что находится под его неограниченной властью, с его любовью к «даче», то есть к взятке, которая мила ему именно своей конкретностью, определенностью, ощутимостью. Такова Екатерина, так и оставшаяся деревенской бабой, погруженная в мир ничтожных интересов. Таков сам Петр, умирающий, распростертый в одиночестве на своем холодном ложе, вокруг которого с каждым часом образуется пустота, простирающаяся далеко, граничащая с крушением всего, что он сделал, доходящая до тех пределов, которые он некогда завоевал с «великим тщанием и радением».

Нельзя не согласиться с Б. Костелянцем, который считает, что в этой повести Тынянов «отвергает идею, будто народ живет вне истории». С более глубокой позиции, завоеванной советской литературой в ходе своего развития, он видит взаимосвязь между тем, что творится на «авансцене» истории и на ее «задворках». На «авансцене» истории идет «неслыханный скандал», идет «ручная и ножная драка» между Меншиковым и Ягужинским, первыми людьми государства. А на «задворках», в народных низах, рождаются силы, стремящиеся уйти и уходящие из-под власти феодально-бюрократической государственности.

«Восковая персона» проникнута ужасом перед тем полным уничтожением человеческого достоинства, которое заставляло брата доносить на брата, которое в самом предательстве находило счастье, восторг, самоупоение. В повести рассказана история двух братьев — Якова, одного из «монстров и натуралий» петровской кунсткамеры, и Михаила, «солдата Балка-полка», каждая мысль которого определена сознанием того, что он — не кто иной, как солдат этого, давным-давно не существующего «Балка-полка».

Выше я упомянул о «современности» Тынянова, о том, что его исторические произведения важны для понимания того, что происходило в мировой истории XX века. Ограбленный, отданный под власть политических дельцов, интригующих друг против друга, Иран встает со страниц «Смерти Вазир-Мухтара». Но самой «современной» книгой Тынянова — и не только «современной», но как бы предсказавшей некоторые явления недавнего прошлого, — была, без сомнения, «Восковая персона».

Вспомним сцену, где умирающий Петр остается наедине с генералом-фискалом Мякининым, который всю ночь, составляя списки, сидит в каморке рядом со спальней, а наутро спрашивает Петра (шепотом, на ухо): «А как скажешь, сечь ли мне одни только сучья?» Лишь на второй вопрос: «А и скажешь ли — наложить топор на весь корень?» — он получает ответ.

«Тогда глаза раскрылись и тонкий голос, с трещиною, сказал Алексею Мякинину:

— Тли дотла».

И Мякинин отсчитывает головы на счетах: «А девяносто две кости были — девяносто две головы».

Солдат «Балка-полка» доносит на мать, обоих пытают, потом отпускают, изуродованных, и «они пришли, каждый своей дорогой, к своему повосту, и у повоста встретились и, не глядя друг на друга, пошли к дому». Подозрительность как основа отношений, слепота, бессмыслица террора — вот что встает перед нашими глазами.

Повесть называется «Восковая персона» потому, что после смерти Петра художник Растрелли создает его восковое подобие. Фигура встает, когда к ней приближаются, и поднимает руку. И одним кажется, что покойный император приветствует их, а другим — что он гневно указывает на дверь. Фетиш создается, чтобы продолжал действовать страх, который был сильнейшим оружием петровского государства. Восковой император властвует над разрушающимся хаосом его великих дел до тех пор, пока его не ссылают в кунсткамеру, к другим «монстрам и раритетам».

ПОСЛЕ «ВОСКОВОЙ ПЕРСОНЫ»

Нельзя сказать, что «Восковая персона» не имела успеха. Но это был успех у знатоков, который нельзя было сравнить с широким успехом «Кюхли» и сдержанным, полным споров, но неоспоримым успехом «Смерти Вазир-Мухтара». Повесть была принята как стилизация. Глубину ее, тонкую, но неразрывную связь с современностью широкий читатель просто не понял, тем более, что ее стиль — сложный, полный петровских выражений — требовал внимательного, напряженного чтения.

Я был случайным свидетелем ее рождения. Более того — «зарождения». Мы гуляли на Островах, обошли Елагин и остановились там, где останавливались все, — на Стрелке. Отсюда во всю ширину открывался Финский залив, ярко блестевший под полуденным солнцем, и, может быть, поэтому Тынянов заговорил о Петре. Его давно занимала мысль о шаткости крутого поворота, который насильно совершил Петр, шагнув через убийство сына и поставив страну лицом к лицу с новизной, которая ломала обычаи, установившиеся в течение столетий. Он был поражен созданием «восковой персоны», статуи Петра, заказанной Растрелли как бы для того, чтобы мнимое существование преобразователя напоминало все значение, всю необратимость того, что он сделал. Статуя должна была двигаться, она вставала, когда к ней подходили. Искусству была заказана историческая задача. Но эта задача была не по силам преемникам Петра, и для того, чтобы она не беспокоила совесть, статую ссылают в музей.

С волнением, с воодушевлением Тынянов рассказывал мне о своем намерении написать эту повесть, я горячо поддержал его, и на другой же день он принялся за работу.

Повесть была не понята, принята поверхностно, и прошло немало лет, прежде чем ее с полным основанием поставили в один ряд с лучшими классическими произведениями Тынянова. Для оценки двадцатых-тридцатых годов характерна статья Иннокентия

Оксенова, давно забытого критика (профессионального врача, которого критики называли плохим критиком, а врачи — плохим врачом). Она называлась «Монстры и натуралии Юрия Тынянова» и, в сущности, представляла попытку сослать в «Музей монстров и натуралий» не только статую Петра, но и главных героев повести — Елизавету, Меншикова, Ягужинского и самого Растрелли, кстати написанного с необычайной выразительностью.

...Грустный, расстроенный, стремившийся скрыть огорчение, уезжал Тынянов в Берлин. Советские врачи признали его болезнь предвестником другой страшной болезни и послали его в Германию, чтобы проверить диагноз и провести, если это возможно, предупредительное лечение.

В Берлине он встретился с Романом Якобсоном, и это была знаменательная встреча, оставившая след в истории нашей литературы. Была пересмотрена вся деятельность ОПОЯЗа, выработаны известные «Девять пунктов» и решено возобновить деятельность общества под председательством Виктора Шкловского. Это был шаг, отнюдь не скрывающий разногласий между Тыняновым и Шкловским, Якобсоном и Шкловским. Это было признание новых теорий, возникших у всех трех исследователей в конце двадцатых годов, и расширение всей концепции в целом. Границы поэтики расширялись, имманентное рассмотрение художественных произведений, характерное для ранних работ, отвергалось. Судя по письмам из Германии, по сохранившимся заметкам, поездка в Берлин в 1928 году произвела на Тынянова тягостное впечатление. Он посетил «Музей извращений» (не помню его точного названия), и тень чудовищного впечатления как бы легла на все, что он увидел в Германии. Грядущий фашизм нетрудно было угадать, и он угадал его. Ненависть легко подсказывает догадку.

Вернувшись из Германии, Тынянов вплотную занялся делами — и одним из самых важных дел была «Библиотека поэта». Я был у Горького вместе с Тыняновым, кажется, в 1931 году. Шел разговор о создании «Библиотеки поэта». Можно смело назвать Тынянова рядом с Горьким в этом огромном, еще продолжающемся деле. (Но они говорили и о другом. Горький знал, что в двадцатых годах Тынянов работал в кинематографии, и уговаривал его вернуться к этому делу.) Характерно, что Горький без размышлений поручил «Библиотеку поэта» Юрию Николаевичу. Кроме первостепенных имен, план включал авторов, не занимавших в русской поэзии главенствующее место, но сыгравших значительную роль в развитии русской литературы, таких, как П. Катенин, Д. Веневитинов, Ив. Козлов, А. Полежаев.

Горький предназначал серию для молодого читателя, но Тынянов воспользовался его мыслью как поводом для генерального пересмотра всей русской поэзии. Такая беспримерная задача была впервые поставлена перед литературой, и она не только была выполнена, но выполняется до сих пор. Он предложил включить (для большей полноты) ряд книг, созданных при помощи соединения

авторов по признаку литературных или общественных связей, либо по жанровому признаку, и в «Библиотеке» появились «Ирои-комическая поэма», «Поэты „Искры"», «Поэты-переводчики», «Поэты „Звезды"», «Пролетарские поэты» и многие другие.

Работа редакции «Библиотеки поэта» носила исследовательский характер. К новому делу были привлечены молодые ученые, ученики Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова — Б. Бухштаб, Л. Гинзбург, А. Федоров, А. Островский. «Впервые вместо изучения изолированных вершин русской поэзии предстала задача показа истинной картины русской поэзии на разных этапах ее истории, а это, в свою очередь, повело к решительной переоценке отдельных поэтов в творческой эволюции, выяснению их истинной роли и значения», — пишет в своих воспоминаниях ближайший помощник Тынянова по «Библиотеке» А. Островский[1]!

Книги серии были сложны полиграфически и объемны, подписанные к печати рукописи залеживались, и это обстоятельство привело к мысли о создании малой серии, печатавшейся на бумажных срывах. Но в последующей работе малая серия заняла заметное место и сыграла свою, особенную роль в составе «Библиотеки». В дела ее Тынянов входил энергично и детально. Когда надо было принять конкретные меры, он действовал решительно, без колебаний. Это не мешало ему интересоваться всем, что происходило в литературной жизни страны и, в частности, Ленинграда. Интенсивно участвуя в ленинградской прессе, он печатал в газетах и журналах свои рассказы, не переиздававшиеся с двадцатых годов. В большинстве случаев это были автобиографические эссе-рассказы, и они заслуживают внимания, тем более, что в сознании читателя Тынянов неизменно возникает как исторический романист. Два из них приведены выше («Яблоко» и «Друг Надсона»).

Первая встреча с Блоком описана на фоне суматохи, которую вызывает доклад профессора Лосского «Бог как органическое целое» (так и называется эссе). Среди шума и криков, среди скандалов и споров лишь один человек остается молчаливым и невозмутимо-спокойным.

«У колонны стоял человек, высокий, в черном пиджаке. Под черным пиджаком был у него белый свитер. Он окружал его шею, как круглый флорентийский воротник XVI столетия. Опираясь ладонями о колонну, человек стоял совершенно неподвижно. Лицо его было ровно-розовое, неживое, как у актеров, кожа которых стянута от частого грима, волосы жесткие. Он был похож на портреты Лассаля. Уходя, я притронулся к колонне рукой. Она была безобразно холодна, как никогда не бывает холоден человек, или зверь, или растение, или дикий шероховатый камень. Полировка спасала мрамор от разрушения и тепла. Бог полированной мебели, стряхнув посетителей, выпрямился в зале. Так я в первый раз увидел Блока».

---

[1] Воспоминания о Тынянове. С. 176.

Другие рассказы-эссе основаны на воспоминаниях детства. Таковы «Цецилия», в которой рассказывается, как бывший каторжник, напиваясь пьяным, «осторожно бросал свое туловище от тумб до домов — с угрожающей быстротой». Весь город боится его. «Извозчик, случайно стоявший на углу, притворялся безжизненным предметом, частью коляски, и его присутствие сходило с рук». На дочку Цецилии он идет с кирпичом, но она единственная не боится его, гнет его к земле, бьет по щекам, окатывает водой, бесстыдно ругает его, потом тащит в дом и ставит перед ним рюмку водки. Ее говор очень колоритен.

«Гляжу, папа, вы лежите все бледные, все чисто грязные, залитые водой, прямо как неживой. Если б мама живы были, они б много слез за сегодняшний день пролили. Вот у вас кровь под носом засохши. Идите домой, папыньки дорогие, дайте я вас почищу».

Самый большой из этих рассказов, который не назовешь эссе, был «Попугай Брукса», которым режицкие родные, кстати сказать, были очень недовольны. В «Попугае Брукса», истории эстонца-шарманщика, который в бедном городе сумел разбогатеть и стать хозяином обширного магазина, Тынянов дал волю своей беспощадной иронии. Высмеяны лавочники, купцы, адвокаты — все, кто входит в круг мещанского общества города. Попугай украшает магазин как знак былой нищеты и возрастающего богатства. Но вдруг происходит несчастье: Брукс, как банкрот, попадает в тюрьму. Уличный мальчишка Абка Боз, кроме привычных «поцелуй мамочку», «почеши головку», научил его говорить «Брукс арештант», и, когда освобожденный торговец, которого защищал сам знаменитый Карабчевский, оправдан и возвращается домой, попугай вместо привычных выражений кричит ему: «Брукс арештант». Рассказ кончается трагически: взбешенный хозяин душит попугая.

Разумеется, эти рассказы Тынянов писал между делом, не придавая им никакого значения. Впрочем, «между делом» он занимался, без малейшего напряжения, совсем другим делом: переводил Гейне.

Если бы меня спросили, какого писателя больше всех других любил Тынянов, я бы ответил: Генриха Гейне. Он не только читает его в оригинале, он тщательно изучает его жизнь, пишет о нем, наконец, он переводит его, и большинство его переводов так хороши, что до сих пор входят во все издания Гейне на русском языке.

Я помню, с каким восторгом он прочел мне страницу из Жуковского, проклинавшего Гейне, — с восторгом только потому, что это была превосходная проза: «Но что сказать о... (я не назову его, но тем для него хуже, если он будет тобою угадан в моем изображении), что сказать об этом хулителе всякой святыни, которому откровение так напрасно было ниспослано в его поэтическом даровании... Это уже не судьба, разрушившая бедствиями душу высокую и произведшая в ней бунт против испытующего бога (Байрон), это не падший ангел света, в упоении

гордости отрицающий то, что знает и чему не может не верить, — это свободный собиратель и провозгласитель всего низкого, отвратительного и развратного, это полное отсутствие чистоты, нахальное ругательство над поэтическою красотою и даже над собственным дарованием ее угадывать и выражать словом, это презрение всякой святыни и циническое, дерзкое противу нее богохульство, дабы, оскорбив всех, кому она драгоценна, угодить всем поклонникам разврата, это вызов на буйство, на неверие, на угождение чувственности, на разнуздание всех страстей, на отрицание всякой власти — это не падший ангел света, но темный демон, насмешливо являющийся в образе светлом, чтобы прелестью красоты заманить нас в свою грязную бездну»[1].

«Темный демон, насмешливо являющийся в образе светлом» — вот та сторона творчества Гейне, которая была важна для Тынянова. Он не мог пройти мимо гейневского «разрушения темы», открывавшего необозримый теоретический горизонт.

Гейне был одним из тех писателей, которые были для Тынянова прямым воплощением перекрестной связи между творчеством и «теоретическим кредо». В поэзии — вставки, неожиданные повороты, уходы в сторону; в прозе — «личность до неприличности» — все это были открытия, будившие теоретическое воображение. «Остроумие как способ подачи материала» было духом творчества Гейне за много лет до того, как оно стало одной из формул ОПОЯЗа.

Борис Пастернак на основании описок, повторений, особенностей словаря Шекспира доказал подлинность его авторства: «Каждодневное продвижение по тексту ставит переводчика в былые положения автора. Он день за днем производит движения, однажды проделанные великим прообразом. Не в теории, а на деле сближаешься с некоторыми тайнами автора, ощутимо в них посвящаешься»[2].

Так переводил и Тынянов: живой Гейне встает за его переводами. Они были праздниками для поглощенного тяжким, неустанным трудом ученого и романиста.

Две привязанности прошли через всю его жизнь: Пушкина он любил светло и мучительно; в Гейне он был с детских лет влюблен и относился к нему с юношеским восхищением.

А. В. Федоров, ученик Тынянова, один из наших лучших знатоков теории перевода, высоко оценивал работу своего учителя над переводами Гейне. «В наследии Тынянова, — писал он, — переводы из Гейне занимают... сравнительно небольшое место (он выпустил три книги переводов. — *В. К.*), но удельный вес их велик, и значительна та роль, какую они сыграли в развитии нашего искусства поэтического перевода и в ознакомлении читателя с Гейне-сатириком»[3]. Он самой жизнью был подготовлен к этой работе — с детских лет писал стихи, был гимназическим поэтом,

---

[1] Гейне Г. Сатиры / Пер. и вступ. ст. Ю. Тынянова. Л., 1927.

[2] Пастернак Б. Заметки к переводам шекспировских трагедий // Лит. Москва. 1956. № 1. С. 803.

[3] Воспоминания о Тынянове. С. 92.

а в двадцатых годах, находясь в трудном материальном положении, попробовал свои силы в детской поэзии, легко написал детскую сказку в стихах, которую уничтожил, потому что она не понравилась К. Чуковскому. С моей точки зрения, она была хороша. Он не упускал случая писать эпиграммы (некоторые из них опубликованы в «Чукоккале»), а иногда (очень редко) сочинял оды в древнерусской манере, которые, к сожалению, не сохранились. Но его поэтический дар полностью сказался, разумеется, в переводах Гейне. Они не только тонко и точно передают дух подлинника, не только словесно-виртуозны в неожиданном сочетании разговорного просторечия с нарочито высокопарной или изысканной манерой (что особенно и возмущало Жуковского), но он, может быть, бессознательно пользовался своим трудом для собственной прозы. И здесь и там энергичная краткость фразы, подчеркнутое отсутствие «гладкости». Ни одного слова, сказанного «между прочим», господство смысла, как главенствующего элемента прозы. Пустота немыслима как в его переводах, так и на страницах его романов. Мысль выражается в слове, ничего не теряя, не отклоняясь в сторону от намеченного пути. В поэзии он в руках Гейне, в прозе — в собственных строгих, умело энергичных руках.

ПОЕЗДКА В ГЕРМАНИЮ

Записные книжки, которые Тынянов вел в Германии, полны невысказанной, но просвечивающей ненависти и презрения к тому, что он увидел. Трудно передать не свойственное Тынянову чувство холода и недоброжелательности, которыми проникнуты его берлинские записки. Люди написаны как манекены, не подозревающие всей шаткости, непрочности своего существования. Никто не знает, что произойдет завтра. Описания города, пивной, любой улицы даны в подчеркнутом холодном перечислении.

«...Болтались на эстраде музыканты в баварских костюмах... Не было силы, способной спаять:

1. Двух молодых воров в котелках, с расплюснутыми лицами.

2. Человека неожиданно аристократического вида с грубыми руками — он сидел с рыженькой женщиной.

3. Старую, как лошадь, проститутку с человеком солдатского вида.

4. Музыкантов.

5. Двух спокойных сыщиков, сидевших за пивом неподвижно, с достоинством, и похожих на хозяев заведения».

У людей нет будущего. Живые чувства любви, близости, надежды отменены. Их просто не замечают.

Ни слова о надвигающемся гипнозе фашизма. Но он в неизвестности, которая стоит на страже у каждой двери. Он в шуцмане, который рубит «ладонью пополам Люценбургскую улицу», показывая дорогу детям. Он — в кино, которое «много заимствовало из лютеранского богослужения и, вероятно, заменяет кирху». Он —

в рабочем, который «молод и молчалив. Он работает. Ритм катящихся бочек ему приятен. Мускулы его широкие и заставляют его смеяться. По вечерам он пьет пиво и молчит. Глаза у него пустые. Год. Два. Три. Может, он промолчит и пять лет и десять и умрет. А может быть, изрежет на куски какого-нибудь молодого человека, сделает крепкий пакет, завяжет его белой, прочной фабричной веревкой и пошлет по почте на имя... Цунц».

Почти вся переписка Тынянова пропала. Но, по-видимому, Шкловскому он писал чаще, чем домой. О городе — кратко: «Берлин мне не понравился», «Город без истории, не видно, как делался», «Улицы очень похожи на комнаты... световые рекламы меня сначала ошеломили, теперь отношусь, как к рождественской елке» (28/X, 1928 г.).

О литературе и литературных делах — много. «Толстой, Достоевский унд Федин». Частые встречи с Р. Якобсоном привели их к выработке известных девяти тезисов ОПОЯЗа. «Сидим в кафе „Дерби" с Романом, много говорим о тебе и строим разные планы. Выработали принципиальные тезисы (опоязисы), шлем тебе на дополнение и утверждение. Нужно будет давать их на обсуждение, причем каждый пусть пишет, а не только говорит, в результате получится книжка, которую можно будет издать первым номером в серии в Федерации писателей. Здесь влияние ОПОЯЗа очень большое, во всех диссертациях чешских (и даже немецких) цитируют, ссылаются и уважают».

Конечно, в обсуждении «тезисов» должны были, по мысли Тынянова, принять участие ученые, объединившиеся в период расцвета ОПОЯЗа в начале двадцатых годов. Речь идет о возобновлении организационной связи между ними, о новом ОПОЯЗе. «С Романом мы хорошо сошлись, разногласий существенных никаких нет. Надо, по-видимому, снова делать ОПОЯЗ. Нужно уговорить Борю (Б. М. Эйхенбаум. — *В. К.*) помириться с Томашевским. Вообще нужно убрать со стола вчерашний день и работать». Р. Якобсон в приписке даже перечисляет членов будущей теоретической группы: «Ты (председатель), Тынянов, я, Эйхенбаум, Бернштейн, Поливанов, Якубинский, Томашевский, Ник. Ф. Яковлев (кавказовед)».

В этом письме (конец 1928 года) Тынянов пишет об успехе книги Шкловского «Теория прозы», о книге молодых учеников Шкловского, В. Тренина, Т. Грица и М. Никитина «Словесность и коммерция» (по поводу которой он написал и напечатал хорошую рецензию), о профессоре Мукаржевском (Прага), цитирующем из всех европейских авторов только Шкловского, Якобсона и Тынянова («но зато на каждой странице»), о том, что в Лейпциге талантливый лингвист, доцент Бекар, «специально учится русскому языку, чтобы читать формалистов в оригинале».

Хотя целью поездки в Германию было поставить диагноз и лечиться, о своей болезни он пишет очень мало. Немецкими врачами он недоволен. «Профессора меня долго мучили, наконец, кажется, добился толку. Лечение буду проводить дома».

Он ошибся, думая, что «добился толку». Загадочную болезнь врачи приписали «нарушению обмена веществ». Впоследствии оказалось, что он болен страшной вирусной болезнью — «рассеянным склерозом». Происхождение ее до сих пор загадочно. Имеет ли она отношение к обмену веществ, никто не знает.

За неделю до отъезда он упоминает, что его «Киже» имеет здесь успех и что в издательстве Киненгейер переводят «Смерть Вазир-Мухтара».

В последнем письме из Германии — горькие строки. «Все-таки, мой дорогой друг, мне невесело. Я переменился. Наступает самая страшная из амортизаций. Спешно ищу любимого, но ненужного занятия. Очень одинок. Ломать жизнь и переезжать из квартиры, кажется, не буду. Пускай, и так хорошо. Целую тебя крепко и остаюсь в жажде спасения».

ПУШКИН

Не следует думать, что хроника жизни писателя и ученого прошла так быстро и так свободно, как я об этом написал. С переездом на улицу Плеханова многое изменилось. Все большее место в жизни занимают интересы сестры, в доме появляются музыканты, историки музыки, и Елена Александровна, лишенная возможности принимать прямое личное участие в том, что составляло цель и все надежды ее жизни, снова принимается (но совсем с другой позиции) за любимое дело. Она пишет историю Страдивари, собирает материалы для биографии Амати, и Тынянов помогает жене, чем может, подчас пренебрегая своими делами. Но жизнь идет все более трудная, потому что неумолимая болезнь развивается, лекарства, которые он привез из Парижа и которые, по мнению знаменитых врачей, непременно должны ему помочь, не помогают. В 1938 году его награждают орденом Трудового Красного Знамени, и он с группой ленинградских писателей едет в Москву, выступает на юбилейном вечере в Большом театре, печатает глубокую научную статью в «Правде», видится с моим старшим братом, его лучшим другом. Перед поездкой он получает от Виктора Шкловского телеграмму: «Счастлив быть с тобой под одним знаменем». Дом писателей им. Маяковского в Ленинграде устраивает ему торжественный вечер, на который приезжают друзья из Москвы, и неоспоримым фактом становится полное признание его заслуг перед русской литературой.

В 1935 году он встречается в Союзе писателей с известным журналистом Федором Левиным и на его вопрос о здоровье рассказывает ему о своей болезни: «Ленинградские профессора поставили диагноз — рассеянный склероз. Они утверждают: надо ехать во Францию, в Париж, там есть профессор, который лечит эту болезнь в своей клинике. Но, понимаете, Федор Маркович, у меня же нет никакой возможности поехать в Париж. Если бы я получил разрешение, нужна валюта, там надо лечиться долго, это

стоит больших денег. И ведь надо лечь в клинику не на неделю, не на две, а даже неизвестно, на какой срок» [1].

Левин устраивает ему эту поездку, ЦК выносит постановление отправить Тынянова в Париж и выдать ему три тысячи рублей валютой.

Он выезжает в феврале 1936 года. Его встречают друзья. В единственном сохранившемся письме ко мне (от 26 февраля 1936 года) он упоминает о Венцове, его земляке, советнике нашего посольства во Франции. Вот это письмо:

«Париж, 26.II.36.

Дорогие!

Я уже 3 дня в Париже. Видел по пути Варшаву и Вену. Есть о чем поговорить. Очень рад, что ехал не через Берлин: совсем другой мир, другие люди etc. Сменил несколько климатов. Французские поля зеленые, люди без выправки, дома просторные. Роскошь — не роскошь, потому что ничего лишнего — Елисейские поля широкие, Булонский лес бесконечный (хотя и не лес), Тюильри, Лувр — все здания спокойные, не назойливые, — никто не хочет «казаться» ничем, а все есть на самом деле. Величие всего города в том, что величина здесь ни при чем. И что в этом величии — люди живут, а не стоят на часах.

Живу в отеле, плачу пока дорого, — обещают дать комнату подешевле. Улица прекрасная, недалеко Полпредство, в котором уже был. Венцовы меня приняли очень хорошо, она очень милая женщина. Эр[енбур]ги тоже. Сегодня должна звонить врачиха (полпредская), которая меня поведет к моим профессорам. Ребятки, пишите мне как можно чаще: я беспокоюсь о Леночке [2]. Пока писем нет, хотя я просил ее писать по адресу Эренбургов, не дожидаясь моих. Прочел в Paris-Soir о том, что у нас эпидемия гриппа. Может, и врут, но вы пишите мне, как здоровье всех наших (т. е. ваших).

Кое-где побывал уже — был в архаическом кабачке, устроенном в темнице XV—XVII вв. Очень интересно. Немного пишу — для бодрости, главным образом. Ребятки, я прошу вас не забывать мою «фамилию» на Греческом проспекте. Как состояние Ленки? Я боюсь ее малокровия. Скоро вышлю препарат для нее, — можно ли на твой, Веничка, адрес? Целую вас всех — передай Наташе [3], что под окном у меня школа, и французские девчонки ходят обнявшись, как у нас. Маме — передайте поклон. Как ее здоровье? Поклон Юлиану [4], Борису Мих.[айловичу] [5] — сердечный.

Колкин, Колкин дорогой,
Сударь-парень молодой!
Будь здоров, будь умницей, смотри же!
А я теперь в Париже!

Дядя Юша».

---

[1] Левин Ф. М. Из глубин памяти: Воспоминания. М., 1984. С. 86.
[2] Леночка — Е. А. Тынянова, жена Ю. Н. Тынянова.
[3] Наташа, Колкин — дети В. А. Каверина и Л. Н. Тыняновой, Николаю — 2 года.
[4] Юлиан — Ю. Г. Оксман.
[5] Борис Михайлович — Б. М. Эйхенбаум.

Вернувшись, он рассказывает, что бесценную помощь ему оказала Любовь Михайловна Эренбург — свела со знаменитыми врачами, устроила недорогую комнату, показала Париж. Казалось бы, нет ни времени, ни сил на работу. Но он взял рукопись романа «Пушкин» с собой, для него находятся и силы, и время. «Лечение мне прописали беспрерывное и довольно свирепое в течение 3-х лет, — пишет он Левину. — Несмотря на это — я пишу роман, п. ч. мой роман не виноват в том, что я болен. (Удалось написать в Париже довольно много.) Теперь просьба: а в том, что я пишу о ней Вам, виноваты Вы своим хорошим ко мне отношением. Я и моя жена (которая больна не менее, чем я) принуждены жить в коммунальной квартире, бок о бок с неприятными людьми, которые имеют право не считаться с тем, что рядом с ними больные люди, и которые этим правом пользуются. Я ни на один месяц не желаю прерывать своей литературной работы. Но жить в моей квартире трудно и здоровому. Хочу думать, что товарищи помогут мне и в этом...» [1].

Но несмотря на усиленное лечение, болезнь медленно, но верно развивается, лишая его возможности работать. Для новых замыслов нужны книги, и, хотя у него огромная библиотека, украшенная драгоценными подарками В. Шкловского, книг для работы все-таки не хватает. «Ты думаешь, для писателя нужна прежде всего голова, — однажды с горечью говорит он мне. — Ошибаешься. Прежде всего нужны ноги». Тем не менее из множества замыслов, о которых я еще расскажу, он продолжает работать над тем, о котором думает уже много лет. Это Пушкин.

ЭТО ЗАМЫСЕЛ ГРАНДИОЗНЫЙ И МУЧИТЕЛЬНЫЙ

К этой книге он приступал издалека, настороженно, неторопливо. Но не огромность задачи смущала его. Он в полной мере сознавал всю ответственность, ложившуюся на плечи писателя, который осмеливается создать роман, охватывающий всю жизнь Пушкина, — *роман,* в то время как у нас еще и до сих пор нет историко-литературной монографии, решившей эту задачу.

«Эта книга — не биография, — писал Тынянов в черновике предисловия, сохранившемся в его архиве. — Читатель напрасно стал бы искать в ней точной передачи фактов, точной хронологии, пересказа научной литературы. Это — не дело романиста, а обязанность пушкиноведов. Отгадка часто заменяет в романе хронику происшествия — с той свободой, с которою издавна по старинному праву пользуются романисты. Научная биография этим романом не подменяется и не отменяется. Я бы хотел в этой книге приблизиться к художественной правде о прошлом, которая всегда является целью исторического романиста».

В интервью, которое я цитировал выше, задача определена

[1] Левин Ф. М. Из глубин памяти. С. 86.

еще точнее: «Свой роман я задумал не как „романизированную биографию", а как эпос о рождении, развитии, гибели национального поэта. Я не отделяю в романе жизни героя от его творчества и не отделяю его творчества от истории его страны».

В первых вариантах роман начинался с Абиссинии, с петровского арапчонка. Тынянову показалось, что эти главы не удались, и работа была отложена надолго. Он вернулся к своему замыслу лишь через год, решив идти вслед за пушкинским планом автобиографии, который относится к 1830 году и публикуется обычно под названием «Программа записок». Эта «Программа» вся помещается на одном листочке и представляет собой настолько краткий перечень событий жизни Пушкина, что некоторые параграфы оставались для исследователей загадкой. «Программа», как известно, доведена лишь до 1815 года.

Нужно было любить и понимать Пушкина, как любил и понимал его Тынянов, чтобы расшифровать эти загадки, эти начатые и брошенные фразы, эти фамилии, которые можно прочесть так или иначе. «Мои неприятные воспоминания», — пишет Пушкин. Какие воспоминания? О чем? «Нестерпимое состояние», — пишет он. Чем оно вызвано? Как его объяснить? Тынянов заново прочел этот маленький текст и положил его в основу первой части своего романа. Так, из строчки «Юсупов сад. — Землетрясение. — Няня» вышла удивительная по своей силе глава, в которой угаданы первые движения души маленького Пушкина, те движения, в которых уже виден будущий гениальный поэт.

Случалось, что самое глубокое знание материала все-таки не давало Тынянову возможности нарисовать историческую картину со всей полнотой. «Представление о том, что вся жизнь документирована, — ни на чем не основано: бывают годы без документов. Кроме того, есть такие документы: регистрируется состояние здоровья жены и детей, а сам человек отсутствует. И потом сам человек — сколько он скрывает, как иногда похожи его письма на торопливые отписки! Человек не говорит главного, а за тем, что он считает главным, есть еще более главное. Ну, и приходится заняться его делами и договаривать за него, приходится обходиться самыми малыми документами. Важные вещи проявляются иногда в мимолетных и не очень внушительных формах. Даже большие движения — чем они сначала проявляются на поверхности? Там, на глубине, меняются отношения, а на поверхности — рябь или даже — все, как было» («Как мы пишем»). Так, опираясь на ничтожные данные, на то, что можно назвать лишь тенью поступка, мысли, чувства, он угадывал главное и строил на нем свое повествование.

«Такой „тенью" была любовь Пушкина к „неизвестной", любовь, необычайная по силе, длительности, влиянию на всю жизнь, им самим не названная» (Ю. Тынянов). Многие исследователи (Гершензон, Щеголев) пытались угадать имя женщины, которую тайно и безнадежно любил Пушкин. Назывались имена Голицыной, Раевской. Прочтя по-своему лицейские элегии, сопоставив

рассказы, записанные Бартеневым, изучив отношения Пушкина и Карамзина, Тынянов пришел к выводу, что этой любовью Пушкина была Екатерина Андреевна Карамзина. Он высказал гипотезу, что к ней относится посвящение «Полтавы», что создание «Бахчисарайского фонтана» связано с воспоминанием о Карамзиной, с ее рассказом. Он объяснил их последнее свидание, когда за час до смерти Пушкин позвал Карамзину, когда, прощаясь, она перекрестила его издалека, а он сказал: «Подойдите поближе и перекрестите хорошенько». И, лишь окончательно убедившись в своей правоте, Тынянов стал писать об утаенной любви, прошедшей через всю жизнь Пушкина, от Лицея до смерти.

В архиве С. М. Эйзенштейна нашлось его письмо Тынянову, глубокое и оставшееся новым в понимании цвета, который был бы не «раскраской, а внутри-необходимым драматургическим фактором» в кинематографии: «Дорогой и несравненный Юрий! С громадным удовольствием прочел, сидя в доме отдыха в горах на китайской границе, Вашего Пушкина... В свое время меня в полный восторг привела Ваша гипотеза, изложенная в «Безыменной любви», и развитие этой темы здесь не менее увлекательно. Восторг этот имел и свои persönliche Gründe»[1].

Пораженный догадкой Тынянова, Эйзенштейн решил поставить фильм, посвященный Пушкину и его утаенной любви. В письме с необычайной отчетливостью раскрыта живописная гамма будущей картины: «Петербург последнего периода с выпадающим световым спектром, постепенно заглатываемым мраком. В темном кадре лишь одно-два цветовых пятна. Зеленое сукно игрального стола, желтые свечи ночных приемов Голицыной... И полный тон концовки с гробом, увлекаемым в ночь... Игра цветовых и музыкальных лейтмотивов вырастала сама собой. Не хватало для сценария главного лейтмотива — лично тематического, что для фильма такого «персонального» типа просто необходимо... И тут дружеская рука указывает мне на Вашу «Безыменную любовь». Вот, конечно, тема. Ключ ко всему (и вовсе не только сценарно-композиционный!). И перед глазами сразу же все, что надо... Так или иначе (если Вас не отпугивает тон и соображения моего к вам послания) очень прошу «считать Вашего Пушкина» в изложенном разрезе сценарно „за мной"».

Думаю, что Тынянов с радостью согласился бы работать с Эйзенштейном, и можно не сомневаться в том, что роман о Пушкине нашел бы глубокое воплощение. Но письмо не было отправлено. Оно заканчивается припиской (от 4 января 1944 года): «Узнал, что Тынянов — умер. Переделаю в статью: „Запоздавшее письмо"».

Но вернемся к замыслу романа «Пушкин». Многочисленные попытки начать книгу издалека — с Абиссинии и истории Ганнибалов — отнюдь не пропали даром. Они естественно, глубоко вошли в роман, начинающийся с появления старого арапа, деда

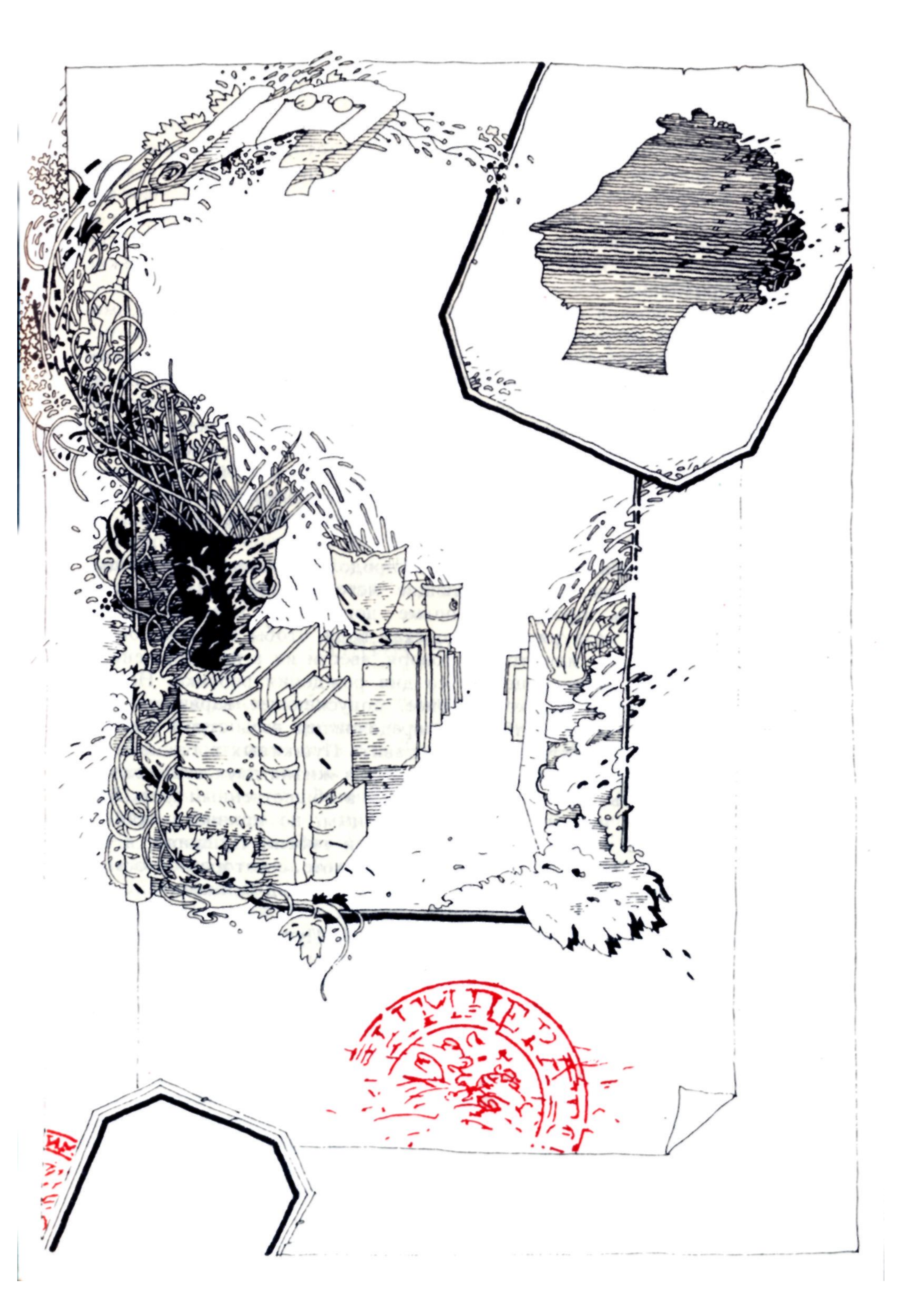
[1] Личные основания (*нем.*).

Александра, на приеме по поводу только что родившегося ребенка, и сопровождали работу Тынянова над романом до самой его смерти. В детстве Пушкина дразнят арапчонком, в расцвете деятельности его ганнибальство участвует в литературной полемике.

В характере Пушкина многое от «ганнибальства», и черты этого явления перечислены в одном из черновиков, в котором рассказывается о его предках: «Так началось русское ганнибальство, веселое, сердитое, желчное, с шутками, озорством, гневом, свирепостью, русскими крепостными харями, бранью, нежностью, любовью к пляскам, песням, женщинам». Эти черты не только представляют собой очерк характера самого Пушкина, но связывают его с характерами матери и деда. Пушкины — и дядя Василий Львович, и отец Сергей Львович — по отношению к Ганнибалам полярны. Ключ, которым легко раскрываются оба характера — в особенности Василия Львовича, написанного подробно, тщательно, — ирония. Но это не авторская ирония — для нее в романе находится свое место. Как ни странно, это ирония самого Пушкина: братья Пушкины встают перед читателем в его представлении. Он как будто знает о них бесконечно больше, чем автор. Неловкий, неуклюжий увалень постепенно вырастает, и вместе с ним вырастает понимание всего, что происходит в семье, — он видит «ганнибальские» черты матери, беспечность отца, ничуть не мешающую его скупости, неуверенность дяди, не знающего, что он сделает в следующую минуту. Жизнь семьи окрашена эфемерностью, мимолетностью, непрочностью, и непрочность эта выражается во всем — и в том, как неузнаваемо меняются хозяева, когда в доме появляются гости, и в неопределенности судьбы старшего сына, воспитание которого неизвестно кому поручить — Лицей выпадает случайно, как счастливая карта, да и то он прельщает неисполнившейся возможностью учиться в одном учебном заведении с младшими братьями царя.

Все это видит и понимает лучше, чем его родители, подрастающий Пушкин. Он-то как раз чужд этой беспечности — недаром дед Осип Абрамович в грудном ребенке видит черты арапчонка. Черты «ганнибальства» сказываются в нем очень рано.

Характеры Василия Львовича — дяди и Сергея Львовича — отца выписаны с необычайной тщательностью. Особое место занимает мать, Надежда Осиповна, «прекрасная африканка», далекая от старшего сына, который «пробирался по родительскому дому волчонком — бочком, среди тайно враждебных ему предметов». Лотман написал, что «у Пушкина не было детства». Как уголек, покрытый пеплом, тускло светится жизнь маленького мальчика, неловкого, неуклюжего, чуждого всему, что его окружает. А окружает его широкий общественный круг, с его меняющимся каждые два-три года существованием, и круг семьи, тоже изменяющийся год от года. Широта замысла кажется беспредельной, знание быстротекущего времени поражает. И вырисовывается прежде почти незаметная цель: показать, как этот уголек разгорается, выдвинуть жизнь ребенка, подростка, юноши на первый



план, показать неровное, подчас зависящее от случайности, возникновение и развитие гениального поэта.

Эта композиция не похожа на объективную прямолинейность «Кюхли» — биографического романа, в котором последовательность времени все время находится под контролирующим взглядом автора, и — еще меньше — на «Вазир-Мухтара», действие которого происходит в течение одного года и который как бы написан самим Грибоедовым, — так безнадежно его одиночество, так высоко — до поэзии — «Дева Обида» — поднимаются его горькие самопризнания.

Фронт романа «Пушкин» необычайно широк. Поэт растет вместе с веком на равных правах, и литература занимает в нем господствующее место. Только очень глубокий талант мог с таким блеском доказать, что в истории страны литература по праву занимает господствующее положение. Напомню, что действие «Войны и мира» происходит в то же время — первая четверть девятнадцатого века, — а между тем в гениальном романе Льва Толстого не нашлось и полстраницы, посвященной литературе. Однако кажется, что «Война и мир» — энциклопедия русской жизни, охватывающая все события, составляющие ее, от мала до велика.

Поиски отправной точки романа продолжались не год и не два. Многие страницы, рассказывающие историю предков Пушкина, переписывались, пробуждая новые догадки и предположения. И нужна была незаурядная авторская воля, чтобы в конце концов отказаться от них или, точнее говоря, ввести их в преображенный текст романа, начинающегося со дня рождения ребенка. Но это было решение не только внешнее, допускающее варианты. Это было решение конструктивное, определившее весь строй романа. Оно дало возможность противопоставить Пушкиных и Ганнибалов и таким образом противопоставить образ жизни двух существований, нарисовать характеры, вглядеться в общественный фон. Может быть, это покажется неубедительным, но признаки «ганнибальства» мне чудятся в самой истории гибели Пушкина, в его прямолинейности, в его бешенстве, в прямоте, с которой он оскорбил знатнейшие фамилии («не торговал мой дед блинами»), с которой он идет навстречу грязной интриге.

Вспомним, что роман посвящен юности Пушкина. Если бы безрадостная жизнь Тынянова сложилась иначе, роман был бы доведен до конца и, судя по первому тому, едва ли поместился бы в размер, который заняла «Война и мир».

Но обратимся к страницам, которые отданы Лицею. Он написан совершенно иначе, чем в «Кюхле». Подчеркнутая объективность (характерная, кстати, для всей второй половины романа) как бы ставит целью дополнить и уточнить панораму Лицея. С беспощадной зоркостью Тынянов заглядывает за ширму мнимо беспечной жизни лицеистов. Во-первых, он строго отбирает друзей Пушкина — тех, которым впоследствии были посвящены его гениальные «годовщины». Во-вторых, он немалое место уделяет

иезуитскому взгляду, который неустанно следит за каждым шагом каждого лицеиста (братья Пилецкие). В-третьих, он почти зачеркивает то знаменитое описание экзамена, на котором «Державин передает свою лиру Пушкину», как говорит своему другу восторженный Кюхельбекер. Лицей написан не таким, каким он впоследствии вспоминается, а таким, каким предстает перед беспощадным, строго объективным взглядом автора. И этот беспощадный взгляд как бы предсказывает трагедию жизни Пушкина.

Это — смелая попытка рассказать о молодости поэта, как молодости века. Авторский взгляд прерывается или, точнее сказать, расширяется взглядом того или другого героя.

Знаменитый лицейский экзамен, на котором одна литературная эпоха сменяет другую, возникает перед тусклым взором одряхлевшего Державина. История его хлопотливой и печальной старости как бы предваряет его единственную встречу с мальчиком, в котором он видит будущего создателя новой русской поэзии.

Глава о старости Державина, казалось бы, ничем не связанная с этой встречей, а на самом деле на глубине определяющая ее, — глубоко характерна. В сущности, здесь мы сталкиваемся с основой композиции романа. Герои не только названы, они даны в их историческом значении. Вот почему я не думаю, что роман «Пушкин» был бы дописан до конца, даже если бы преждевременная кончина не настигла автора.

ОДИН ЭПИЗОД

Это был, может быть, незначительный, но очень характерный случай. С великими трудами, с множеством хлопот мы с Ю. Н. Тыняновым построили дачи под Лугой, вблизи озера Осмино, и в первое же лето, которое мы провели в этих красивейших, быть может, самых красивых под Ленинградом местах (это было в 1939 году), к Юрию Николаевичу приехала расстроенная домашняя работница, которая привезла ему письмо, заставившее нас немедленно отправиться в город. Домашняя работница была огорчена тем, что она потеряла конверт, а мы — совсем другой, бесконечно более важной причиной. Вот содержание письма: «Дорогой друг, Ваши товарищи по известной Вам организации, вынужденные в настоящее время находиться в Финляндии, просят Вас о свидании по весьма неотложному делу. Мы намерены просить Вас находиться у себя дома, на улице Плеханова, в 6 часов вечера на другой день по получении этого письма. Разговор касается дела, Вам хорошо известного, и, как Вы знаете, не терпящего отлагательств. Не сомневаемся, что Вы откликнетесь на нашу просьбу и по мере сил поможете нам в деле, которое нас с Вами равно интересует». Подпись неразборчива.

Надо отдать нам должное, мы немедленно собрались поехать в Ленинград, чтобы предъявить это загадочное письмо органам Главного Политического Управления.

От Луги до Ленинграда поезд шел в ту пору три часа, и не могу сказать, что это были самые спокойные часы нашей жизни. Приехав в Ленинград, мы немедленно отправились на улицу Воинова, где помещалось ГПУ. У Юрия Николаевича уже тогда было плохо с ногами, и я помог ему — проводил до входа, охранявшегося вооруженными стрелками. Пропуск для него был уже готов. Я взглянул на Юрия Николаевича. У него было спокойное, решительное лицо.

Почти три четверти часа я ждал Юрия Николаевича у подъезда. Взволнованный донельзя, я кинулся ему навстречу. Он шел с трудом, опираясь на палку. Вот что он мне рассказал.

— У вас, очевидно, много друзей, эмигрировавших в Финляндию? — спросили его.

— У меня нет друзей, эмигрировавших не только в Финляндию, но и в другие страны.

— Чем же вы объясняете появление адресованного вам письма?

— Письмо не имеет ко мне ни малейшего отношения. Остается сожалеть, что домашняя работница потеряла конверт, хотя я не сомневаюсь, что неведомые мне друзья поставили на конверте финскую печать.

До сих пор следователь был спокоен, но в это время в комнату вошел человек с бледным лицом, красными от бессонницы глазами, с лицом воспаленным, как сказал мне Юрий Николаевич, и, познакомившись с письмом, буквально набросился на него с обвинениями, которые трудно было даже вообразить. «Очевидно, дело касается какого-то покушения!» Юрий Николаевич в ответ молча показал на свои ноги. В то время рассеянный склероз, который вскоре свел его в могилу, был уже в полном разгаре. В ответ на возмущенные крики он тоже стал кричать, а я знал, каков он был, когда несправедливое оскорбление или ложное обвинение приводило его в то неистовое состояние, которого даже близкие ему люди боялись.

Надо думать, что вошедший оценил эту вспышку, потому что он неожиданно махнул рукой и ушел, а следователь спокойно продолжал допрос.

— Так вы утверждаете, что не имеете к этому письму никакого отношения?

— Да, — ответил Юрий Николаевич, — и мы можем легко проверить это. Я прошу вас приказать вашим агентам, конечно, вооруженным, ждать у меня на квартире этих непрошеных гостей.

Предложение, казалось, несколько смутило следователя, но он согласился.

Что делать? Вернуться на дачу или поехать на квартиру, чтобы ждать там финских заговорщиков?

Как друг Бетси Тротвуд из «Давида Копперфилда» мистер Дик, я предложил третье, очень простое решение. Поехать на крышу гостиницы «Европейская» и пообедать. Кстати, на крыше мы встретили М. М. Зощенко, который очень спокойно выслушал

эту историю. «Все ясно, — сказал он. — Можно, конечно, провести этот день у тебя на квартире, но можно не сомневаться, что ни финские, ни русские друзья не побалуют тебя своим посещением».

Я предложил ему пообедать с нами и огорчился, когда он отказался. У него тогда начиналась та странная болезнь — отвращение к еде, — которая в конце концов свела его в могилу.

Конечно, он оказался прав. Мы прилежно сидели в этот вечер в квартире Юрия Николаевича и ждали, ждали, ждали... Но никто не пришел.

ГОДЫ ВОЙНЫ

Первый том романа «Пушкин» не был закончен, когда началась война. И послелицейский период жизни Пушкина написан скупо, без той близости, которая соединяла его жизнь с жизнью страны. Наступала юность, и в ней все большее место занимали женщины. Догадка о том, что Екатерина Андреевна Карамзина была единственной любовью Пушкина, догадка, которой Тынянов пытался дать историческое обоснование, должна была получить художественное воплощение, и страницы, посвященные ей, написаны бережно, с поэтической нежностью, заслоняющей все другие увлечения, ускользающие из памяти наутро после ночи, отданной «добросовестному мальчишескому разврату». В тайне, в нетронутости, в невозможности этой любви к тридцатипятилетней красавице открывается еще не испытанное зрелое поэтическое наслаждение. О ней спорят, доказывая неправоту Тынянова, но эти споры не касаются романа. Вполне достаточно, что это могло быть, а было ли это или нет — дело романиста. И ничего не изменилось бы, если бы Тынянов не написал известную статью о любви Пушкина к Карамзиной, — из великих художников это понял, может быть, только Эйзенштейн. Его письмо доказательнее, чем статья Тынянова. Глубина этой догадки, гениально предсказывающей развитие цветного кино, убедительно доказывает необходимость тайны, обратным светом озаряющей жизнь Пушкина. Конец романа посвящен ранней зрелости Пушкина.

Но пора рассказать, как был написан (или, вернее, продиктован) этот конец.

Зимой сорокового года болезнь Тынянова развилась настолько, что он почти не выходил из дома. Он продолжал работать, но все чаще я находил его лежащим в кресле с беспомощно брошенными руками. Между тем выход в свет первых двух частей «Пушкина» имел бесспорный успех. Имя Тынянова становилось знаменитым. Я помню, с каким живым интересом и радостью он выслушал мой рассказ о том, как быстро раскупается книга, и о том, как из-за последних экземпляров у книжного прилавка поссорились читатели, которые надеялись непременно приобрести роман.

Но пропасть между возможностью и невозможностью работы

все возрастала. Лекарства, привезенные из Парижа, не помогали. Может быть, друзья и знакомые, собравшиеся 22 июня 1941 года, не подозревали, насколько он болен. Квартира в этот день была полна. Все надеялись получить от него совет, как поступить, — уезжать или оставаться. Но он посоветовать ничего не мог.

Еще в 1928 году, вернувшись из Берлина, он далеко не был уверен в дружеских отношениях между Советским Союзом и Германией. И когда в газетах появилась фотография, на которой Молотов и Риббентроп улыбались друг другу, в лице фашистского министра иностранных дел он разглядел не чистосердечность, а торжество самолюбия и достигнутой цели. «Если бы гиены могли улыбаться», — сказал он. Для него неизбежность войны была ясна задолго до того, как она началась. Не надо забывать, что в своих путевых заметках он написал о холоде равнодушия, который господствует на улицах Берлина, о душевной пустоте посетителей кафе, о ворах, проститутках, сыщиках, о гибели старого немецкого государства и о появлении нового, пустого, бездушного, готового на все и уже охваченного парадоксальным безумием фашизма.

Решено было, что Тынянов, соединившись с моей семьей (я оставался в Ленинграде, был мобилизован), поедет в Ярославль, где жил с семьей старший брат Юрия, доктор Лев Николаевич. Литфондовский детский лагерь отправлялся в Гаврилов Ям, деревню недалеко от Ярославля.

Мне запомнился печальный день разлуки. Моя семья (жена и двое детей, которым в 1941 году исполнилось: сыну 7 лет, а дочери — 15) уезжала с Тыняновыми. Юрий Николаевич пытался дойти до платформы, но не мог, и носильщик подвез его к поезду на тележке. Поезд был переполнен, и его задержали на несколько минут, чтобы найти для Тыняновых места. Юрий Николаевич сидел на тележке с вещами, беспомощный, жалкий, выгнув грудь, на которой был приколот орден Трудового Красного Знамени, почему-то только подчеркивающий его бессилие и немощь. Места так и не нашлись, его с семьей сунули в переполненный вагон. Мы не успели проститься, и я вернулся домой с грустным чувством, что прежняя жизнь кончилась, а новая, неизвестная, грозная еще не начиналась.

Впрочем, для печальных размышлений не было времени — меня завалили работой.

Это была первая разлука с Тыняновым, и я подробно рассказал о ней в мемуарах «Вечерний день». Военный корреспондент ТАССа, я поддерживал связь с Тыняновыми, пока это было возможно. Мне было только известно, что Тыняновы (вместе с моей семьей) уехали из Ярославля и что доктор Л. Тынянов назначен начальником санитарного поезда, приписанного к Вологде и курсировавшего между фронтом и Уралом.

Девятого ноября мне позвонили из горкома по поручению секретаря по агитации и пропаганде и сообщили, что в назначенный час я должен явиться на аэродром. Мне был разрешен отпуск для поисков семьи и восстановления здоровья.

Покидая Ленинград, я взял из своего архива только письма Горького и начатый второй том романа «Два капитана». Не стану повторяться, рассказывая о своей поездке в Вологду из Хвойной, где был устроен перевалочный пункт для эвакуированных ленинградцев.

В том же «Вечернем дне» рассказано о том, как счастливый случай (в котором решающую роль сыграли, как ни странно, письма Горького) помог мне добраться на грузовике до Вологды, где я нашел Льва Николаевича Тынянова, который сказал мне, что его младший брат со своей (и моей) семьей уехал из Ярославля на Урал — более точными сведениями он не располагал. Ему удалось устроить меня в санитарный поезд; мой случайный сосед, бригадный комиссар, заинтересовавшийся письмами Горького, уговорил меня передохнуть в Перми после восемнадцати суток утомительного пути. Я согласился переночевать в военном училище, но поздно вечером, после ужина и короткого отдыха, решил пройтись по городу, чтобы поискать эвакуированных ленинградцев.

Город был освещен, из театра выходили зрители (в Пермь был эвакуирован Ленинградский государственный театр оперы и балета, бывший Мариинский), я узнал, что в гостинице «Семиэтажка» живут ленинградские писатели, и в этой гостинице нашел и Тыняновых, и мою семью.

В книге «Вечерний день» подробно рассказано об этой встрече. Она была и радостной, и печальной. Радостной, потому что жена была уверена в том, что я погиб в Ленинграде, печальной, потому что Тынянов показался мне неузнаваемым. Мы не виделись около года. Он постарел, сгорбился, густые каштановые волосы поредели, черты измученного лица опустились.

Его семья и он сам жили в тесном номере на четвертом этаже, у моей жены вовсе не было номера, и она с маленьким сыном (у которого была тяжелая корь) скиталась по номерам писателей-ленинградцев.

В суматохе отъезда Тыняновы оставили в Ленинграде лекарства, которые Юрий Николаевич привез из Парижа. Они не очень жалели об этом, потому что лекарства не помогали. Здоровье его сильно ухудшилось, он почти не мог ходить, даже до туалета приходилось добираться с провожатым. Но все-таки прежняя энергия жизни не совсем оставила его. Он живо расспрашивал меня о Ленинграде, о положении на фронте, о том, что я увидел дорогой. Разумеется, он ничего не писал, не мог, да при создавшихся условиях это было и невозможно.

Друзья его не забывали — и приезжие, и живущие в Перми. В разговорах он оживлялся, становился похож на прежнего, поражающего острыми наблюдениями, тонким остроумием, меткими оценками, глубокими, неожиданными аналогиями, и не скоро уставал — видно было, что эти встречи нравятся ему, заменяя вынужденное болезненное безделье. То, что я писал (а я много работал, и мои тассовские статьи и очерки подчас появлялись в централь-


5

ных газетах), он судил по-прежнему строго, хотя знал, что некоторые из них написаны начисто, во фронтовой обстановке.

Еще до моего отъезда (меня перебросили в корреспондентский корпус «Известий») его перевели в один из военных госпиталей, и там, наконец, открылась возможность работы. Писать он по-прежнему не мог, но появилась возможность диктовать, и нашелся добрый, обязательный человек, который взялся записывать его прозу. Это была одна ленинградская журналистка, фамилию которой, к моему великому сожалению, я не записал и не запомнил — непростительная небрежность, в которой я глубоко раскаиваюсь и буду раскаиваться всегда, потому что она оказала нашей литературе бесценную услугу. Тынянов продиктовал ей конец первого тома романа «Пушкин», — и, только очень внимательно вчитываясь в его страницы, можно угадать, что они продиктованы, а не написаны.

Он хотел, чтобы юность Пушкина была рассказана до конца. Но он уже не мог диктовать развернутые сцены, сила изображения должна была уступить место силе воображения. Вещественная проза (в которой он был так силен), с ее характерными чертами зримости, достоверности, обращенная к разуму читателя, к его чувству, сменяется в последних главах итоговыми размышлениями о собственной судьбе. «Его выслали по срочному приказу. Не исполнился хитрый план быстрого, бесчестного Голицына — он был выслан не прочь из России, не в Испанию, не туда, подальше, а в Россию; родная держава открылась перед ним. Он знал и любил далекие страны как русский. А здесь он с глазу на глаз, лбом ко лбу столкнулся с родною державой и видел, что самое чудесное, самое невероятное, никем не знаемое — все она, родная земля, родная держава».

Он думает о себе, как поэт, проза конца романа близка к поэзии. Он думает о своей, никому не ведомой любви, о неустранимой обреченности этой любви.

Во фрегате, идущем вдоль крымских берегов, где «ночь падает весомо и зримо», Пушкин пишет элегию, посвященную той, перед которой некогда пал на колени. «Тополи, виноградники, осанистые лавры и кипарисы, стройней которых не бывает в мире ничего, провожали его». Он решает напечатать элегию без подписи. «В поэзии, как в бою, не нужно имя... Выше голову, ровней дыханье. Жизнь идет, как стих».

Я уехал из Перми в Москву, потом был отправлен, как военкор «Известий», на Северный флот и, расставаясь с Тыняновым, думал о том, что это наше свидание будет последним. После моего отъезда Тынянов, закончив первую часть «Пушкина», написал два военных рассказа.

Писатель, остро ненавидевший фашизм, он хотел, как бы ни было трудно, принять участие в той работе — «только не мир, только победа», — которую вдохновенно вела тогда вся наша литература.

Мне не удалось установить, было ли опубликовано интервью

Тынянова о своей работе, относящееся, по-видимому, к 1938 году и сохранившееся в моем архиве. Вот что он говорил о необходимости борьбы литературы с фашизмом.

«Фашизм должен быть разоблачен с начала до конца, во всех его проявлениях и теориях. В частности, писатель, работающий на историческом материале, должен разоблачить пышную, но лживую генеалогию фашизма, которой он, как истый выскочка, затыкает дыры своего мещанского происхождения. Их предки не Вотан и не варвары, не Цезарь и не Помпей, а убогие погромщики и позором покрытые колониальные авантюристы XX века.

Не древнего происхождения сжигание книг на костре: это проделал в 1817 году старонемецкий дурень Ян в Вартбурге; даже книжки остались, в сущности, те же: он жег книги друга Гейне Иммермана, теперь жгут самого Гейне.

Ветеринарные домыслы, полицейская философия и фантастическая генеалогия должны оправдать разбой неслыханного размера.

Долг писателей — разрушить до основания это убогое сооружение. Писатели должны быть готовы сменить оружие пера на оружие в буквальном смысле.

Среди западных писателей есть некоторые, напоминающие салтыковский персонаж Дю-Шарио, который «начал объяснять права человека и кончил объяснением прав Бурбонов». Борьба должна вестись и против этих пособников фашизма, будь то пособники по слабости, или по отсутствию воли, или из жажды самосохранения».

Но вернемся к последним рассказам Тынянова. Они посвящены победам русской армии и основаны на биографиях двух известных полководцев — Кульнева и Дорохова. В военную публицистику Великой Отечественной войны они вписываются легко и прочно, потому что это рассказы о русской стратегии, суворовских традициях, о победоносных боях, о благородстве и мужестве русского офицерства. Рассказы были злободневны. Наши войска только что взяли Верею. «Генерал Дорохов прославился тем, что в 1812 году занял Верею (которая была тогда неприступной крепостью) и получил за свои подвиги золотую саблю».

В рассказах много подробностей, характеры психологически верны. Между тем все это диктовалось без материала, по памяти, — какой же творческой силой надо было обладать, чтобы вспомнить и воспроизвести мелькнувшие и, казалось, навсегда забытые происшествия и события.

Через год мы встретились в Москве. По распоряжению правительства Тынянов из Перми был переведен в Москву и помещен в Кремлевскую больницу. Тяжелая болезнь (язвенное кровотечение) заставила меня покинуть флот. Это случилось не на Крайнем Севере, а в той же Москве, куда меня вызвала редакция, и некоторое время я имел возможность посещать Тынянова, который уже не вставал с постели. Я приходил к Юрию Николаевичу, ему становилось все хуже. Он не мог читать, ложка дро-

жала, когда он подносил ее ко рту. Чтобы порадовать его, я солгал, что ему дали звание доктора наук без защиты. Он равнодушно выслушал меня и, казалось, понял, что я солгал.

В Москву вернулся Шкловский. В первый же день приезда он поехал к Тынянову. Вот что он пишет об их последних встречах:

«Я приходил к Юрию; ему изменяло зрение. Не буду описывать больного человека — это не легко.

Приходил к другу, и он не узнавал меня.

Приходилось говорить тихо; какое-нибудь слово, чаще всего имя Пушкина, возвращало ему сознание. Он не сразу начинал говорить. Начиналось чтение стихов. Юрий Николаевич Пушкина знал превосходно — так, как будто он только сейчас открывал эти стихи, в первый раз поражался их сложной, неисчерпаемой глубине.

Он начинал в забытьи читать стихи и медленно возвращался ко мне, к другу, по тропе стиха, переходил на дороги поэм. Креп голос, возвращалось сознание.

Он улыбался мне и говорил так, как будто мы только что сидели над рукописью и сейчас отдыхаем.

— Я просил, — сказал Юрий, — чтобы мне дали вино, которое мне давали в детстве, когда я болел.

— «Сант-Рафаэль»? — спросил я.

Мы были почти однолетки, и мне когда-то давали это сладкое желтое вино.

— Да, да... А доктор не вспомнил, дали пирожное, а дочка не пришла. Хочешь съесть?

Сознание возвращалось. Он начинал говорить о теории стиха, о теории литературы, о неточности старых определений, которые в дороге водили нас иногда далеко».

Я должен был вернуться на фронт. Главный редактор «Известий» вызвал меня и в коротком разговоре намекнул, что на Крайнем Севере готовится большое наступление соединенных сил армии и флота. Накануне отъезда язвенная болезнь усилилась, вновь началось кровотечение, и с билетом на поезд, отправляющийся в Мурманск, я был отправлен, вместо поездки на фронт, в то же отделение Кремлевской больницы, где лежал Тынянов. Мы лежали в соседних корпусах. Началась эпидемия гриппа, в больницу запретили пускать посторонних, и о здоровье Тынянова я узнавал от сестер. Ему передавали мои письма, он сам не мог прочесть их, ему читали сестры...

ЭПИЛОГ

Трагическая жизнь Тынянова как бы набросила тень и на историю его литературного наследия. Отправляясь в эвакуацию, он сперва решил отдать свой архив в Библиотеку имени Салтыкова-Щедрина, но потом, изменив свое решение, самую значи-

тельную часть его оставил своему другу, Борису Васильевичу Казанскому. Зимой 1945 года Казанский приехал в Москву и передал мне несколько рукописей, ничтожную часть архива. Он сказал, что какой-то военный, временно поселившийся в его квартире, сжег все бумаги холодной зимой 1942 года. Правда это или нет, я до сих пор не знаю. По слухам, некоторые рукописи ходят по рукам и продаются в Ленинграде.

Когда меня выписали из больницы (и сняли с военного учета), я с семьей вернулся в Ленинград. Квартира моя оказалась ограбленной.

Из библиотеки исчезли ценные книги — это была самая большая потеря. Домработница, очень честная, добродушная, принесла откуда-то «Тиля Уленшпигеля» — помнила, что сын очень любил эту книгу.

Совнарком принял постановление о создании музея в квартире Тынянова. Оно не было осуществлено. В квартиру переехал писатель И. Бражнин с семьей, кажется, многочисленной. За архив Тынянова я в ту пору был спокоен. Часть его хранилась у Казанских, другая, довольно значительная часть осталась в его квартире под наблюдением Елены Григорьевны Лунич, младшей сестры моей матери, бывшей актрисы.

В опустевшем Ленинграде еще сохранилась блокадная атмосфера, страдания не были — и не могли быть — забыты, вернувшихся и не испытавших этих страданий встречали холодно, если не враждебно. Для меня и жены Ленинград был пуст без Тынянова, и в 1947 году мы решили переехать в Москву.

Не ужившись с Бражниными, Елена Григорьевна переехала в другую квартиру, на Песках, у не существующей теперь Греческой церкви, — сняла комнату в рабочей семье. После ее кончины я поехал в Ленинград, надо было вывезти оставшуюся часть архива Тынянова. Меня приняли радушно. Бумаги были аккуратно сложены в комнате покойной.

Я купил на Мальцевском рынке три больших чемодана. Неожиданно выяснилось, что рукописей много, чемоданы пришлось набить до отказа.

Именно эта часть архива послужила основой для одной из самых значительных книг Тынянова «Поэтика. История литературы. Кино», с любовью и тщательностью составленной А. П. Чудаковым, М. О. Чудаковой и Е. А. Тоддесом. Их комментарии, занимающие почти треть тома, представляют собой бесценные источники, из которых появляются все новые и новые научные статьи, исследующие историко-литературное и теоретическое творчество Тынянова. Книга естественно вошла в круг мероприятий, увековечивающих его литературное наследие. В городе Режице (теперь Резекне) на доме, в котором прошло его детство, висит мемориальная доска, одна из улиц названа его именем, Центральная городская библиотека названа именем Тынянова, при школе № 6 создан музей, который можно смело назвать первоклассным. Руководитель его — учительница Татьяна Михайловна

Уланова, а гиды — ее воспитанники, ученики старших классов, меняющиеся каждые три-четыре года.

Ее мать Анна Власьевна Уланова — деятельная руководительница всех городских мероприятий. Секретарь горкома партии Николай Иванович Гусев на первых Тыняновских чтениях обещал, что в Резекне будет воздвигнут бюст его знаменитого земляка и, заручившись согласием руководителей республики, сдержал обещание.

Изданы два сборника воспоминаний о Тынянове: первый — издательством «Молодая гвардия» (Серия «Жизнь замечательных людей». М., 1966), второй, более обширный, «Воспоминания о Тынянове» — в издательстве «Советский писатель» (М., 1983). Статьи принадлежат выдающимся деятелям советской культуры (Федин, Эренбург, Эйзенштейн, Козинцев, Антокольский, Шкловский, Андроников, К. Чуковский). Латыши гордятся своим знаменитым земляком, в газете «Советская Латвия» и журнале «Даугава» часто появляются статьи и заметки о нем.

Но самым важным из этих мероприятий является постановление Союза писателей СССР о Тыняновских чтениях. Каждые два года в город Резекне, на родину Тынянова, съезжаются крупные писатели и ученые, занимающиеся историей и теорией русской литературы. Издательство Министерства просвещения Латвийской ССР и Музей Тынянова выпускают сборники, основанные на докладах, оглашенных на чтениях. Составители сборников — М. О. Чудакова, Е. А. Тоддес и Ю. Г. Цивьян. Первый, опубликованный в 1984 году, был с интересом встречен литературной и научной общественностью и вызвал сочувственные отклики в печати. Второй, значительно больший по объему, вышел в 1986 году.

На современном этапе литературоведения существует возможность продвинуть вперед поиски ответов на ряд вопросов, сформулированных русской филологией в первые десятилетия двадцатого века. И в этом плане, и в постановке новых вопросов, диктуемых развитием науки, необходимо осознание связей между предыдущим и последующим периодами научной мысли, понимание соотношения идей. В этом редколлегия сборников видит одну из важных задач, связанных с именем Тынянова. Задача выходит за пределы одной, пусть даже и значительной, фигуры — этой задачей становится заполнение ряда страниц истории советской литературы, кино, литературоведения с двадцатых годов до наших дней.

Место Тыняновских чтений выбрано не случайно. Духовная жизнь нашего общества постоянно воспроизводится везде, где личные усилия людей направлены к этому. Культура растет там, где возделывают ее почву. Готовность Резекне, города, где родился Тынянов, где в его честь создан музей, к совместным культурным действиям с учеными и литераторами разных городов служит залогом успеха общей работы.

В Ленинграде, на доме, где жил Тынянов в двадцатых и тридцатых годах (Греческий, 15), висит мемориальная доска так же,

как и во Пскове на здании школы № 1, бывшей псковской гимназии, которую он окончил. В этой же школе создан обширный музей, и самое заметное место в нем занимает стенд, посвященный жизни и деятельности Тынянова.

Так жил и работал Юрий Тынянов. И — повторяю — давно пора выпустить собрание его сочинений, которое соединило бы его художественную прозу с его научными трудами и записными книжками, потому что все, что он создал, тесно связано между собой. И наш многомиллионный читатель должен, наконец, оценить все, что он сделал для русской литературы.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Предлагаем вниманию читателей фрагменты из двух книг о Тынянове, принадлежащих ныне к числу библиографических редкостей. Книга Л. Цырлина «Тынянов-беллетрист» вышла в 1935 году, еще при жизни писателя. Она дает отчетливое представление об оценке и трактовке художественного творчества Тынянова критикой тридцатых годов. Книга критика и публициста А. Белинкова «Юрий Тынянов» (первое издание — 1960, второе — 1965) ярко и красноречиво свидетельствует о восприятии тыняновских произведений в духовно-социальной ситуации конца пятидесятых — начала шестидесятых годов.

Л. Цырлин

ТЫНЯНОВ-БЕЛЛЕТРИСТ

(Фрагменты)

У Тынянова, как, впрочем, и у каждого крупного мастера, есть своя излюбленная тема, мотив, образ, сюжет. По этим устойчивым тематическим или сюжетным мотивам читатель, не сомневаясь и не колеблясь, узнает автора. Они переходят из произведения в произведение, они как марка мастера, как надпись, как знак. Однако вовсе не внешний знак, безразличный существу литературы. Нет, именно исходя из этих повторяющихся тем и мотивов легче всего понять тайное тайных художника, весь пафос его литературной позиции, а не только наружную окраску и наглядно зримые контуры стилистической манеры. Эти повторения — ключ к творчеству писателя, ключ, который раскрывает единство образной системы, принцип ее построения и основные линии развития писателя.

Весь круг творческих замыслов писателя и вся повествовательная его манера с наибольшей полнотой раскрываются в «Смерти Вазир-Мухтара». <...>

Два поколения людей, разделенных неудачей декабрьского восстания, и страшная судьба человека, который не ушел вовремя

со сцены и теперь вынужден приспособляться и приноравливаться к детям, вынужден превращаться бог весть зачем. Такова тема романа.

Пафос художника направлен не столько на раскрытие исторических закономерностей эпохи, сколько на душевное состояние, переживания превращаемого человека, автора ненапечатанной комедии, полномочного министра русской империи в Персии — Грибоедова. Можно было бы и не называть здесь термина «психологический роман», — до того очевидна жанровая принадлежность «Вазира». Она очевидна и резче всего сказалась в одной особенности — во взаимодействии и во взаимоотношениях центрального героя с остальными персонажами: с Ермоловым, Чаадаевым, Булгариным, Бегичевым, Пушкиным, доктором Аделунгом, Мальцевым, Алаяр-ханом и Самсон-ханом и другими. <...>

В поражении декабризма для Тынянова не скрыто никаких перспектив будущих побед. Писатель не слышит шума «будущих бурь». Декабризм разбит, и, пристально всматриваясь в историческую перспективу, Тынянов видит в ней только поражение и измену, измену, закономерную в жестокой своей неизбежности. <...>.

Грибоедов — только одна из бесчисленных вариаций той измены идее, цели, стремлению, под знаком которой движется история. Мастерски, умело используя исторический факт, исторический документ, создает Тынянов трагическую насыщенность изменой всей исторической атмосферы. В сгущенном воздухе романа нет свободы дыхания, свободы ориентировки и выбора судьбы. Герой обречен на измену. Грибоедов-Чацкий становится Грибоедовым-Молчалиным.

Эту психологическую трансформацию прослеживает Тынянов в мельчайших ее изгибах, раскрывая ее как движение внутреннего самосознания героя. Грибоедов начинает ощущать, что между ним и доносчиком, мелкой сволочью, капитаном Майбородой, нет никакой разницы. Его приглашают в гости к Сухозанету, человеку, который, по сути дела, решил вооруженный спор между правительством и декабристами; его куруры, контрибуцию, полученную с Персии по договору, который подписывался Грибоедовым, привез «человек с лицом цвета сизой, лежалой ветчины, шутовское имя коего произносится шепотом... капитан Майборода, предатель, доносчик, который погубил Пестеля».

Грибоедову становится дурно, когда он видит Майбороду и неожиданно начинает понимать, что он и Майборода — в одном лагере, делают одно и то же дело. <...>

Все решено заранее: он — человек двадцатых годов, которому невозможно ни выслуживаться, ни приспособляться. Но у тех, к кому он приспособляется, все же хватает проницательности, чтобы разглядеть в Грибоедове ряженого, человека опасного и преступного образа мыслей, едва ли не мятежника, по недоразумению избежавшего ссылки. <...>

Все персонажи романа бросают тень на Грибоедова, все они раскрывают все тот же конфликт «судьбы» и «биографии». Все персонажи вовлечены в круг все той же проблемы измены поколению. Судьбы этих персонажей осуществляют те возможности, в пределах которых могла бы разрешиться линия основного героя. Это очевидно уже из того, что говорено было о встречах Грибоедова с Чаадаевым, Ермоловым, Бегичевым и другими. Фактически здесь даны не отдельные судьбы, но одна, общая для всех, неизбежная судьба — депрессия, безумие, старческое бормотание, чаадаевский вертиж, грибоедовская гибель. Тынянов нагромождает разнообразные и в то же время подобные ситуации, освещая персонажей все с одной и той же стороны. В этом стилистическом однообразии Тынянов неистощим.

«Смерть Вазир-Мухтара» — роман психологический, и это яснее всего сказалось в соотношении Грибоедова с остальными действующими лицами романа.

Основным в изображении Грибоедова является расщепление героя на отдельные противоборствующие силы, которые персонифицированы в ряде отдельных персонажей. Бегичев — не только возможный выход, возможная линия судьбы Грибоедова, Бегичев как бы додумывает за него эти возможности безразличной и равнодушной, уже ничего не требующей погруженности в семейственный обиход, в тоскливое однообразие московского провинциального существования. Так додумывают за Грибоедова Булгарин, Чаадаев, Пушкин. Каждое столкновение героя с каким-либо персонажем проясняет самого героя не только потому, что он активно выявляет себя в диалоге или в действии, но еще и потому, что и самая окраска, самый психологический тон, самая линия того человека, с которым сталкивается Грибоедов, представляют собою зеркало, идеально отражающее его собственное состояние. Эта система героев, построенная как система расположенных по кругу зеркал, отражающих постоянно один и тот же предмет, но с разных сторон, последовательно проведена через всю книгу. <...>

Тынянова интересуют не качества персонажей — отрицательные или положительные, его интересует смысл этих качеств, их идейный знаменатель.

Этот идейный знаменатель — измена.

Поскольку персонажи романа действуют, они действуют лишь в этом смысле и в этом направлении, — вот почему они как бы суммируются и окончательно раскрываются в образе Вазир-Мухтара.

Многочисленность персонажей в романе — мнимая. Это не разные персонажи, это все тот же герой, все та же тема в разных лицах, это маски Грибоедова, и самые персонажи построены по принципу масок.

Именно поэтому основная и генеральная линия сюжета как бы проходит вне и мимо большинства персонажей романа. Между

персонажами нет органической и, следовательно, сюжетной связи. Булгарин и Сенковский, Николай I и Сухозанет, Чаадаев и Ермолов, Хозрев-Мирза и Паскевич. Чем объединены эти герои? Они не сталкиваются, они не входят в сюжет — они встречаются. Эта особенность совершенно разрушает привычную каноническую форму романа. Движение романа образуется не развивающимися и не развертывающимися отношениями, но встречами, случаями, столкновениями, сюжетно неорганичными, непредвиденными и нерасчитанными. <...>

В критике неоднократно и настойчиво говорилось о том, что роман Тынянова тщательно документирован. Это действительно так.

Фактические события в романе даются в педантически строгом соответствии с документальными данными. Нет, кажется, ни одной главы в романе, в основу которой не был бы положен какой-нибудь архивный документ, письма, заметки, дневники и т. д. Критика, отнюдь не избалованная исторической добросовестностью авторов исторических романов, часто перевирающих факты, как Сергеев-Ценский в своих произведениях, посвященных Лермонтову, или основывающих всю фабулу романа не на достоверно известных деталях биографии героя, но на пустотах и провалах, возникших в силу того, что никаких сведений о том или ином периоде жизни героя до нас не дошло (так использованы пустоты и провалы биографии Гоголя в романе Форш «Современники»), в недоумении останавливается перед этой исторической тщательностью, перед этим трудом, скорее напоминающим труд комментатора, внимательно и любовно собирающего архивные материалы, чем труд писателя.

Но все источники служили для Тынянова лишь документальными точками, между которыми проводится воображаемая линия, и именно в этих воображаемых линиях заключен тот «секрет» романа, раскрыв который легче всего проникнуть в его глубины, продемонстрировать законы его конструкции.

Наивное удивление критики перед документированностью романа достойно осмеяния. И если бы только весь интерес автора заключался в этом кропотливом, муравьином подборе фактического материала, в этом ползучем эмпиризме документа, — мыслима была бы в лучшем случае удачная реставрация, своеобразная и никчемная, по существу, попытка археолога восстановить с точностью все детали эпохи, всю ее внешность, все ее подробности. В свое время, когда Московский Художественный театр ставил «Горе от ума», масса усилий была истрачена, чтобы разыскать подлинные часы начала XIX века. Их поставили на сцену, но никто их подлинности не заметил, да и вообще обратили ли на них внимание — неизвестно. И писатель, и читатель каждый раз, когда встречаются с такой дурно и ложно понятой исторической точностью и документальностью, оказываются в положении Чехова, которому руководители Художественного театра не то в день рождения, не то в день именин преподнесли кусок старинной

парчи. Чехов долго и смущенно вертел парчу в руках, потом, словно бы жалуясь, сказал: «Зачем они мне это подарили, я ведь не антиквар». У Тынянова нет этого пафоса документализма во что бы то ни стало. Воображаемые линии в романе довлеют над документальными точками, композиционно подчиняя их себе. Именно эти воображаемые линии и являются принципом связи и, следовательно, формы, структуры романа. <...>

Историческая документация романа подчинена неисторическому замыслу. Однако Тынянов решительно чужд той дурной модернизации, которой отмечен целый ряд второсортных, так называемых «исторических» романов. <...>

Тынянов далек от наивной модернизации прошлого, но он далек и от подлинно исторического понимания его.

Вовсе не обязательно для писателя высказываться в романе о всей множественности тех причин, которые обусловили то или иное историческое событие, тот или иной факт. Но они должны быть понятыми в их совокупности, потому что мера их понимания неизбежно скажется в трактовке отдельных фигур, в реалистической полнокровности образов, в достоверности изображаемых событий.

Не отступая от исторической объективности в подлинно научном, в подлинно марксистском понимании этого слова, не искажая конкретных фактов, необходимо осветить основные узловые проблемы эпохи, узловые ее линии, противоречия с точки зрения сегодняшнего дня, с точки зрения внимательного современника, пророка, предсказывающего «назад». И здесь окажется, что те факты, которые казались людям прошлой эпохи фактами огромного, исключительного исторического значения, в действительности имеют более чем скромный характер. И, наоборот, то, что казалось незаметным и несущественным, приобретает решающую для эпохи роль. Понимание закономерностей прошлого невозможно без понимания закономерностей настоящего. Творцом исторического жанра должен быть наш современник, пишущий о прошлом. Это достаточно элементарное требование, и нет никакой необходимости обосновывать его здесь подробно.

Историзм держится на пафосе дистанции. Чувства расстояния у Тынянова нет, — это очевидно.

Очевидно также и то, что удачи обходятся писателю дорого. Счастливо избежав модернизации и не владея историзмом в подлинном его значении, Тынянов неизбежно оказывается замкнутым в пределах изображенной эпохи; он погружен в нее, он не может взглянуть на нее издали, и он вынужден забыть весь последующий исторический опыт.

Писатель вынужден отождествлять себя с героями изображаемой эпохи (отсюда стилистический принцип вчувствования в романе Тынянова), он должен разучиться понимать те противоречия, которые составляют существо эпохи. Видеть те силы, которые ее подтачивали и разрушали. Иначе говоря, он должен раз-

учиться видеть историю глазами нашего современника и научиться видеть ее глазами современника прошлой эпохи.

Но кровное родство героя и автора оказывается невыгодным ни для автора, ни для героя. Для первого — потому, что оно искажает историческую перспективу, для второго — потому, что оно делает его абстрактным, отрешенным от эпохи призраком.

Растворив себя, свою авторскую позицию и точку зрения в психологии героя, пойдя по пути модернизации героя и архаизации автора, Тынянов неизбежно замыкает эпоху узким кругом понимания ее самим Грибоедовым.

Конфликт между Грибоедовым и временем сгущен, усилен, сконцентрирован до степени трагического одиночества его в современности. Но причины, исторический смысл этого конфликта так же недоступны автору, как и его герою. Ни Грибоедов, ни вообще люди двадцатых годов, фигурирующие в романе, неспособны понять, какие силы призваны разрешить социальные противоречия, каковы реальные пути их преодоления. <...>

Только при сопоставлении «Кюхли» со «Смертью Вазира» становится очевидным, какие иные возможности представлялись Тынянову в начале пути, возможности, которые до сих пор им не вполне осуществлены, но которые явственно намечены были в романе о Кюхельбекере.

Возможности, которые намечены были в романе о Кюхельбекере, — это возможности подлинного советского исторического романа. Как мы видели выше, «Вазир» никак не может претендовать на этот жанр — это роман психологический, история в нем отдана на откуп биографии и психологии центрального героя. Точно так же и «Восковая персона», и «Подпоручик Киже» не могут быть отнесены к историческому жанру в собственном смысле слова. И только «Кюхля» действительно намечал конкретные пути развития жанра. Вот почему «Кюхля» в творчестве Тынянова стоит особняком, в стороне от «большой дороги», по которой двигался писатель впоследствии. «Кюхля», несомненно, в плане чисто литературном, в плане даже просто элементарной литературной технологии наивнее, нежели «Смерть Вазир-Мухтара». Первые главы, рисующие детство Кюхельбекера, лицейский период его жизни, критика сравнивала с многочисленными повестями о великих людях, написанными Авенариусом. И в этом сравнении есть доля справедливости. Первое впечатление, которое получает читатель от «Кюхли», особенно если он раньше уже прочел «Вазира», — это то, что автор не вполне владеет обширным, с исключительной добросовестностью собранным историческим материалом. Материал этот использован Тыняновым с робкой, ученической осторожностью, с боязнью хотя бы одним словом погрешить против реальной исторической обстановки. Он нигде не отступает от документальной точности, документы и факты не растворены в повествовании, видны швы, видна вся кропотливая работа даже не столько писателя, сколько кропотливого архивиста, тщательно сопоставляющего и сравнивающего отдельные материалы, факты,

события, документы. Герои говорят цитатами своих произведений, писем, статей, и при этом произведений, написанных как раз в те годы, когда развертывается действие романа. В текст романа вставлены неизмененными куски из записок Пушкина, дневника Кюхельбекера, записок Каратыгина, целые абзацы из писем Грибоедова к друзьям и т. д. Но, несмотря на эту литературную наивность, Кюхля многими своими чертами интереснее и значительнее Вазира, и прежде всего потому, что исторические события в этом романе поняты и осмыслены нашим современником, который подошел к хаотическим грудам исторического материала с определенной точки зрения, точки зрения сегодняшнего дня. И это произошло потому, что Тынянов в работе над этим романом был свободен от двойной связанности — историей и литературой. Казалось бы, здесь противоречие: какая же свобода от истории, когда каждое слово, каждая реплика в романе документированы и можно точно указать источник, из которого они взяты? В действительности здесь противоречия нет: художник свободен от истории в том смысле, что он сам вместе со своим героем не присутствует в эпохе, но смотрит на нее глазами человека, которому основные ее закономерности яснее и очевиднее, нежели ее современнику, который обогащен всем последующим историческим опытом. Этого как раз и не было в «Вазире», где, как помнит читатель, герой и автор романа были тождественны и автор смотрел на эпоху глазами героя. Еще очевиднее в «Кюхле» свобода от литературы, от заранее заданной концепции вражды поколений, от сквозных литературных ассоциаций. Как известно, и в теоретических работах Тынянова основной пафос литературного дела Кюхельбекера характеризуется как пафос поэта, воскрешавшего архаические традиции литературы, архаические жанры и архаическую лексику. Нет смысла критиковать здесь подробно эту концепцию: в ней, несомненно, есть известная доля истины. Однако эта доля истины весьма незначительна — литературная позиция Кюхельбекера много сложнее, нежели это кажется исследователю. В трактовке Тынянова архаическая литература Кюхельбекера оказывается оторванной от его роли в революционной борьбе, в движении декабристов, но важно отметить, что в романе хотя и говорится о Кюхельбекере-архаисте, но эта черта в характеристике Кюхли отодвинута на второй план, оставлена в тени. Нет сомнения, что, если бы Тынянов педализировал как раз эту черту, — образ Кюхли был бы много бледнее, оказался бы несвободным от навязанных литературных ассоциаций. Наконец, третья, основная, особенность, отличающая «Кюхлю» от «Вазира», заключается в самом отношении к историческим событиям. В «Вазире» весь смысл исторического процесса был вынесен за скобки, автор стремился показать эпоху отнюдь не в историческом разрезе, но в ее конкретной видимости. История же целиком поглощалась биографией и психологией. <...>

Исторический пессимизм, историческая бесперспективность, которой отмечена «Смерть Вазир-Мухтара», присутствует и в

«Кюхле». Показав распад декабризма, Тынянов не сумел нащупать прогрессивные положительные элементы движения, Тынянов не понял, что ограниченность декабризма исторически уничтожается, а положительные элементы движения переходят к последующим поколениям революционеров. И там уже они теряют характер иллюзии. В этом оптимистическая трагедия Кюхли, да и всего движения. Декабрьское движение — еще не буря, но предчувствие ее, поэтому декабристы — только «штурманы будущей бури» (Ленин).

Однако пессимистическая трактовка темы мало ощутима в «Кюхле» по той простой причине, что будущее декабризма остается за пределами литературного времени романа; пессимизм не разрушает художественной ткани произведения, не разрушает границ исторического полотна. Все это, как показано, происходит в «Смерти Вазир-Мухтара», так как там тема итогов декабризма поставлена во главу угла.

«Кюхля» остается не только лучшим романом Тынянова, но и одним из лучших исторических романов советской литературы. <...>

Исторический роман в советской литературе по самому существу своему оптимистичен. Исторический роман должен открывать перспективы, намечать связи. У нас не может быть плохих отношений с историей, мы не боимся ее, она нас не пугает, это наша особенность: история работает на нас. Исторический оптимизм — лучшая черта романа о Петре Первом Алексея Толстого.

Тынянов смотрит на историю исподлобья и скептически. И какова бы ни была эпоха, привлекающая внимание романиста, — она всегда предстоит перед ним как причудливое нагромождение событий, всегда случайных, всегда незначительных и всегда в массе своей катастрофических для личности, для человека, которого события эти касаются, задевают. Зыбкость социальной судьбы личности, какая-то неопределенность и бессмысленность ее действий, фатальная парализованность воли, всегда неожиданные результаты ее намерений — вот тема, которую Тынянов упорно ставит на любом историческом материале, на любом отрезке исторического времени. И пусть эта тема варьируется как тема бессилия идеологических иллюзий в «Кюхле», как тема измены в «Смерти Вазира», как тема фиктивности социального бытия личности в «Подпоручике Киже» — это всегда все та же психологическая тема фатальной трагедийности личной судьбы. Это хорошо и четко сформулировано в «Смерти Вазира»: «Двоеверие, двоеречие, двоемыслие, и между ними на тонком мостике человек». <...>

В повести «Подпоручик Киже» нет ни характеров, ни героев в собственном и прямом смысле этого слова. Вместо героя выступает его эквивалент, фикция, писарская ошибка, пустое место. Но

если фабула (смысловая наметка действия) строится не на двигающем ее герое, то что же заменяет этот основной и самый существенный двигатель действия? Ее заменяет стилевая наметка, иначе говоря, сюжет. Вот случай, когда сюжет не только не подчиняется фабуле, но и порабощает ее. Это будет особенно ясно и очевидно в «Восковой персоне», в которой, пожалуй, самым главным элементом стиля является лексический раритет, лексическая гримаса, — да простится нам эта импрессионистическая терминология, — где фактически она является движущей пружиной событий. Очень существенным этапом на пути к этой системе была повесть «Подпоручик Киже». Случайность — основная тема «Киже». Но случайность возникает из стилевой орнаментики фигур, из великого гнева и великого страха Павла, из ошибки писца. Иначе говоря, она возникает из колоритных подробностей, деталей, мелочей — так возникает преобладание колорита события над фабулой события. Поэтому новелла Тынянова — не историческая новелла, но, скорее, исторический интерьер, мизансцена, поставленная перед зрителем, тщетно ожидающим действия, которое не наступает. <...>

Оказывается, что и Павел — Киже и едва ли не описка, и Петербург — Киже, и вся многомиллионная страна — почти Киже, дурацкая ошибка, анекдот, не больше.

Так новелла оборачивается беспредметным скептицизмом, иронией, беспомощной и лишенной яда, потому что она имеет дело не с реальной историей, но с фикциями. <...>

Философия повести («Восковая персона») — философия скептическая, философия бессилия людей перед лицом исторического процесса. И даже мощная личность вождя-реформатора, руководителя, жизнь и деятельность которого создали такие богатые иллюзии новшества, разве и она не оказалась в конце концов только восковой персоной? И восковая персона — это уже не Петр I, это уже символ некоего исторического закона, символ той философии истории, поэтическая формула которой дана была Пастернаком:

Предвестьем льгот приходит гений
И гнетом мстит за свой уход.

Гнет великой исторической личности, не принесшей с собой никаких льгот и являющейся всего лишь предвестьем этих льгот.

Вряд ли правомерно утверждать, что Тынянов не видит социальных процессов и классовых антагонизмов. Тынянова-романиста отличает зоркость и острота социального зрения; эта острота несколько притупилась в «Подпоручике Киже», но в «Восковой персоне» она вновь отдаленно напоминает о себе строгими и правильными разрезами социальных напластований эпохи.

И если в повести спутаны черты существенные с поверхностными, внешними, если «купецкий магистрат» и вся буржуазно-

европейская в н е ш н о с т ь эпохи принята писателем за выражение п о д л и н н о г о существа петровского реформаторства, то сделано это только для того, чтобы обнаружить «измену» там, где ее не было.

Только для того, чтобы вскрыть слепую подчиненность личности историческому процессу там, где было подлинное и классово-умелое руководство этим процессом.

История в повести есть: вернее, она была, так как эту историю съела философия, которая не стала от этого тучнее, а по-прежнему осталась тощей абстракцией, выкроенной для всех времен и народов и, следовательно, не применимой нигде.

Философия съела историю потому, что философия эта — ложная философия. <...>

Только тогда, когда писатель вплотную заинтересуется не столько отношением человека к времени, сколько самим временем во всей его подлинности, только тогда он сможет избавиться от того исторического пессимизма, который неуклонно уводит писателя в сторону от широкой дороги реализма.

Путь от «Кюхли» к «Восковой персоне» — путь в сторону от реализма: об этом надо сказать прямо и открыто.

Но нет и не может быть речи о том, чтобы звать писателя в обратную дорогу, к «Кюхле». Творческие достижения «Смерти Вазир-Мухтара» не могут, не должны быть зачеркнуты, — «Кюхля» для Тынянова уже пройденный этап, но писатель должен вернуть себе ту остроту социального зрения, которая была достигнута им в этом романе.

После «Кюхли» Тынянов неуклонно терял эту остроту, терял дистанцию, отделяющую нашего современника от истории, растворялся в изображаемой эпохе, но тот исторический пафос, который был уже однажды достигнут в «Кюхле», позволяет ждать от писателя нового подъема, нового поворота к реализму.

Роман о Пушкине покажет, насколько основательны эти ожидания.

А. Белинков

ЮРИЙ ТЫНЯНОВ

(Фрагменты)

(О РОМАНЕ «КЮХЛЯ»)

(*Из главы «Второе рождение»*)

Это была повесть о человеке, который в «Росписи государственным преступникам, приговором Верховного уголовного суда осуждаемым к разным казням и наказаниям» значился: «Коллежский асессор Кюхельбекер. Покушался на жизнь его высочества великого князя Михаила Павловича во время мятежа на пло-

щади; принадлежал к тайному обществу с знанием цели; лично действовал в мятеже с пролитием крови; сам стрелял в генерала Воинова и рассеянными выстрелами мятежников старался поставить в строй».

Шесть месяцев просидел в Петропавловской крепости государственный преступник № 9 раздела II о «Государственных преступниках первого разряда, осуждаемых к смертной казни отсечением головы» коллежский асессор Кюхельбекер, слыша в каждом шорохе смерть.

Потом «по уважению ходатайства его императорского высочества великого князя Михаила Павловича» государственного преступника Кюхельбекера было решено «по лишении чинов и дворянства сослать в каторжную работу на двадцать лет и потом на поселение». Государственный преступник № 9 первого разряда коллежский асессор Кюхельбекер, прежде чем попасть в каторжную работу в Сибирь, отсидел десять лет в одиночках крепостей Петропавловской, Шлиссельбургской, Динабургской, Ревельской и Свеаборгской.

Люди в романе не встречаются, а сталкиваются друг с другом, любят и ненавидят и убивают — часто и много.

Нищета и несчастья, непризнанность и неприязнь, неприютность и неприкаянность всю жизнь преследуют Кюхельбекера. «Жизнь выметала Вильгельма, выталкивала его со всех мест».

«Верстовые столбы, полосатые и одинокие, как арестанты, мелькают на его пути. На российских равнинах холмы похожи на фельдъегерские треуголки. Бегут навстречу ему холмы, фельдъегерские треуголки...

Из Петербурга в Берлин, из Берлина в Веймар, из Веймара в Париж, из Парижа в Вилла-Франка и опять в Петербург. Из Петербурга в Москву, из Москвы во Владикавказ, из Владикавказа в Тифлис и опять в Петербург. Из Петербурга в Смоленск, из Смоленска в Закуп, из Закупа в Москву, из Москвы в Петербург...

В коляске, верхом, в карете, в кибитке, в обитом лубом возке, в легкой итальянской гондоле, в трюме тюремного корабля, в фельдъегерских санках, в арестантской телеге едет сухощавый сутулый человек, росту высокого, с глазами навыкате, с кривящимся ртом, человек, которому ничего не удавалось, — Вильгельм Кюхельбекер, поэт, драматург, прозаик, переводчик и критик.

Из Парижа его высылает полиция. Из Тифлиса выгоняют за дуэль с человеком, который по тайному предписанию министерства должен был с ним покончить. Из Закупа отъезд его был похож на бегство. Из Петербурга, «вследствие некоторых причин», его отправляют в «беспокойную страну». «Беспокойная страна» — Грузия, и его отправляют, полагая, что оттуда он уже не вернется.

В Вилла-Франка его едва не утопили. На Кавказе он чудом спасся от чеченской пули. В Петербурге его приговаривают к смертной казни».

Его путь на Петровскую площадь был естественным путем человека, которого гнала судьба, который «готов был ежеминутно погибнуть», «жаждой гибели горел» и чувствовал, «что жить так становится невозможно».

Тынянов показывает, что случайностью было не то, что Кюхельбекер оказался на Петровской площади, а то, что он лишь за месяц до восстания был принят в тайное общество. Он показывает, что человек идет на Петровскую площадь, не выбирая, идти или не идти, а вынужденный идти. И там этот человек знает, что в его поступках больше, чем собственного выбора, вынужденности. Он знает, что «только Николай Павлович да холоп его Аракчеев полагают, что карбонарии зарождаются самопроизвольно. Царь сам их создает». Тынянов написал роман о том, как история вынуждает людей действовать не самопроизвольно, а в строгом соответствии с ее требованиями. Личная и общественная судьба в романе совмещены.

«Ничего не удавалось — отовсюду его выталкивало». Жизнь не пускала осесть на месте. Он стал уставать от скитаний по большим дорогам.

Из Минска в Слоним, из Слонима в Венгров, из Венгрова в Ливо, из Ливо в Варшаву трясется в лубяном возке, запряженном парой лошадей, человек, который знал, что «он должен сгореть», что «он должен погибнуть, но так, чтобы жизнь стала после, в тот же день другая», человек, который перед этим совершил самое важное и самое короткое из всех своих путешествий: с Исаакиевской на Петровскую площадь.

На Петровскую площадь его привели не случайность, не обреченность, не судьба и не минутное увлечение.

Путешествия Кюхли начались давно.

Первое свое путешествие он совершил, когда ему было тринадцать лет, и толкнула его в путь верность клятве, которую он дал. Путешествие оказалось коротким и неудачным. О неудаче он будет помнить долго.

Кончен Лицей. Кюхельбекер в Петербурге.

Снова пришла пора уезжать. Потому что его гнали нищета и насмешки, потому что начала болеть грудь и стало глохнуть правое ухо, потому что от тоски и отчаяния он перестал посещать службу, отказался от журнальной работы и запустил уроки.

Он уезжает в Европу. Глава, в которой говорится о том, что пришла пора уезжать, заканчивается скорбной строкой о «новом изгнании». Но следующая глава называется «Европа» и начинается словами: «Свобода, свобода!»

Перед отъездом он написал в альбом женщины, которую любил и которая его обманула, несколько слов о судьбе: «Человек этот всегда был недоволен настоящим положением, всегда он жертвовал будущему...»

А в то время, когда он путешествовал по Европе, император Александр получил крайне неприятную записку. Записка была от человека, которого император «не очень любил», но которого очень

любил его брат Николай. Она была написана молодым генералом, пленявшим женщин добротой, сиявшей в его голубых глазах. Звали молодого генерала Александр Христофорович Бенкендорф. В записке с раздражающими подробностями было рассказано о том, что «завелось в России какое-то весьма подозрительное тайное общество». «Общество... было откровенно разбойничье, политическое, с очень опасными чертами, с какими-то чуть ли не карбонарскими приемами...» Карбонарских приемов император терпеть не мог. Кроме прочего, в записке был упомянут некий Кюхельбекер, «молодой человек с пылкой головой, воспитанный в Лицее». Император вспомнил: тот самый, о котором писал министру внутренних дел Кочубею полусумасшедший Каразин, приводя возмутительные стихи этого немца.

Возмутительные стихи были такие:

В руке суровой Ювенала
Злодеям грозный бич свистит
И краску гонит с их ланит,
И власть тиранов задрожала.

Император записал: «Кюхельбекер. Поручить под секретный надзор и ежемесячно доносить о поведении».

Этот человек оправдал ожидания: через пять лет он совершил свое самое короткое и самое важное путешествие: с Исаакиевской на Петровскую площадь.

Молодой человек с пылкой головой путешествовал по Европе.

В Европу его, конечно, не следовало пускать.

Он действительно не заставил себя долго ждать. Приехав в Париж, он выступил с публичными лекциями по русской истории. «Свобода мнений... в которой рождалась гражданская истина, уступила место единой воле, — заявил он, — что могло последовать вслед за этим? Казни, ссылки, раболепное молчание всей страны, уничтожение духа поэзии народной, связанного неразрывно с вольностью...»

Он говорил «о деспотизме русских государей, коварном и насмешливом, налагающем свою руку исподволь на все вольности древних русских республик...».

И чтобы ни у кого не осталось сомнений в том, что это не только история, а древнее проклятие, тяготеющее над Россией, он закричал: «О, какая ненавистная картина! Как близка она к нам и посейчас, хотя несколько веков отделяют рабство новгородское от рабства нашего».

Человек, долго изучавший угнетенные страны, «друг Анахарсиса Клоотца, оратора рода человеческого», дядя Флери, знавший, что, «пока жив хоть один тиран, свобода не может быть обеспечена ни для одного народа», внимательно слушал Кюхельбекера.

Он знал, что «в России не народ убивал тиранов, а тираны спорили между собою. Там было рабство». Книга дяди Флери о всемирной революции была строгой и точной: она состояла из аксиом, лемм, теорем. В этой книге теорема отдела II за № 5 была

не дописана: Россия для автора оставалась загадкой. Он рассуждал так: тело революции — рабы. Телу необходима голова. Этой головы в России дядя Флери не видел. Поэтому он внимательно следил за всеми известиями из России.

Лекции молодого русского профессора и поэта не только произвели на него большое впечатление, но и вселили надежду. Когда кончилась последняя лекция, он пригласил Кюхельбекера в кофейню, а потом проводил его домой. Глядя ему вслед, он с огорчением произнес:

— Нет, это не то. Это еще не голова.

Он подумал и прибавил с удивлением:

— Но это уже сердце.

А голова у Кюхельбекера «была похожа на голову его друга, Анахарсиса Клоотца, оратора человеческого рода, — Флери вспомнил, как палач поднял ее за волосы».

Так становится ясным, что ждет умного, честного, ненавидящего тиранию человека в самовластной, самодержавной стране.

Пройдет год, и его друг Александр Сергеевич Грибоедов скажет ему: «...тебе надобно немного остыть. Не то... тебя в колодки успеют посадить». Человек, который ненавидит рабство и тиранию, лицемерие и несправедливость, должен кончить на плахе или на каторге. Тем более, если у человека есть сердце, если он не выносит, когда человека бьют, если он страдает от «нашего позора, галерного клейма нашего, гнусного рабства», если он живет в стране, где «рабство, самое подлинное, уничтожающее человека, окружало его», в стране, «где раб и льстец одни приближены к престолу». <...>

Тынянов написал «Кюхлю» не потому, что близился столетний юбилей восстания декабристов, а потому, что прошло восемь лет после Октябрьской революции и проблема взаимоотношений интеллигенции и революции была очень важной. Эта проблема не только вызвала к жизни тему и героя романа, но и определила композицию всего произведения и композицию его центральной темы. Композиция темы определилась как путь интеллигента к революции, его участие в ней и последствия этого участия. Поэтому естественно, что композиционной вершиной романа стало восстание и все темы его поднимаются на эту вершину.

Глава о восстании начата с непритязательной топографии: «В Петербурге совсем почти нет тупиков...», «Улицы в Петербурге образованы ранее домов...», но топографический очерк заканчивается так: «Если бы с Петровской площадью, где ветер носил горючий песок дворянской интеллигенции, слилась бы Адмиралтейская — с молодой глиной черни, — они бы, перевесили». Восстание описывается не как военная операция, а как историческое событие. И смысл слов «если бы», которыми начата фраза, в том, что у писателя столетний исторический опыт и он знает причину поражения. Так Тынянов снова выходит из времени повествования, и выход носит характер исторической оценки. Чем

больше сохранено чувство дистанции между автором и событием, тем больше автор становится историчен, потому что о событии он говорит не только на основании опыта декабрьского восстания, а на основании опыта трех революций.

В первую очередь это сказалось на центральной теме романа — «интеллигенция и революция» — и на теме, которая начинает приобретать в романе все большее значение, — «революция и народ».

«О притеснениях крестьянства», о том, что «русский крестьянин, как скот, продается и покупается», говорят все. О том, что «крестьяне русские должны быть освобождены из цепей во всем государстве немедля», о том, что «крепостное право, иначе бесправие, должно быть искоренено», говорится как о «цели ближайшей». В романе обстоятельно рассказано о добром помещике, который не сечет крестьян сам, а препоручает операцию своему кучеру, и о злом, который мажет крестьян дегтем и сечет, не доверяя кучеру, сам, о том, что крестьяне считают свою долю не лучше доли «клейменых» да «каторжных, о ненависти, с которой они говорят про «рассукина сына Ракчеева», и об угрозе новым Пугачевым.

Писатель правильно формулирует альтернативу: Пугачев — Аракчеев. «Погоди, барин, — говорит Кюхельбекеру крестьянин, — не все в кабале будем. Пугачева сказнили, а глядь — другой подрастет». Вильгельм невольно содрогнулся. Пугачев пугал его, пожалуй, даже более, чем Аракчеев».

Но Тынянов не только правильно формулирует альтернативу. Главным становится то, что она, в сущности, к декабризму отношения не имеет, декабризму в ней места нет. Декабризм ищет своего пути и не находит его: попытка обойтись без Пугачева против Аракчеева кончается неудачей.

Изолированность декабризма в романе выделена и не прикрыта.

Кюхельбекер разговаривает с крестьянином. Крестьянин произносит имя Пугачева. Кюхельбекер пугается. Крестьянин испуг замечает. «Насупясь», Кюхельбекер просит рассказать о Пугачеве. «Не помню, — неохотно ответил Иван, — что тут помнить. Мы ничего не знаем». На этом кончается первая главка. А вторая начинается разговором Кюхельбекера с помещиком. Помещик замечает, что Кюхельбекер предпочитает не «на аристократию опираться», а «на чернь». И тогда помещик «вдруг замолчал, насупился и, как бы недовольный тем, что сказал, стал учтиво благодарить Вильгельма. Как Вильгельм ни просил его рассказать еще что-нибудь, Григорий Андреевич упорно отмалчивался». Подчеркнутое сходство этих сцен совершенно очевидно.

Декабристы не были связаны с народом и ориентировались на армию. Тынянов показывает, как декабристы «возмущают» солдат, и подчеркивает наивность их методов. Перед восстанием «три зимние ночи солдаты то тут, то там встречали странных господ, один из них был высокий, нескладный и даже как будто по виду юродивый, но все они знали какую-то правду, которую другие от солдат

прятали». Это декабристы агитируют солдат. Агитируют они таким образом:

«— Куда, голубчик, идешь?..

— К Семеновскому мосту, в казармы...

— Как живется?..

— Не сладко... Может, теперь легче будет, при новом императоре...

— Не будет.

— Почему знаете?..

— Нового императора не хотят в Петербург пускать. Завещание покойного царя скрывают. А в завещании вашей службе срок на десять лет сбавлен...

— Так даром не сойдет... Мыслимое ли дело от солдат такую бумагу прятать?..

— Вот своим и расскажи... Может, скоро правда обнаружится».

Так «странные господа» готовят государственный переворот.

Это хорошо подготовленная Тыняновым изолированность декабризма доведена до вершины романа — восстания — и связана с темой одиночества, важнейшей в его творчестве, но решенной по-разному в «Кюхле» и «Смерти Вазир-Мухтара».

Восстание показано как неожиданное и плохо организованное, как частное дело группы петербургских офицеров, не сумевших связаться с другими декабристскими организациями в стране и не связанных с населением столицы. Самоотверженные офицеры выводят плохо понимающих, в чем дело, солдат, солдаты и офицеры топчутся на месте, и к четырем часам их расстреливают картечью. Вся многолетняя деятельность тайных обществ свелась к плохо подготовленному, неорганизованному военному бунту с сбежавшим диктатором и ушедшим, опустив голову, вождем. Восстание изолировано от народа, от общественного движения, от главных сил армии, от собственной программы. Широкая программа тайных обществ осталась сама по себе, восстание произошло само по себе. Оно оказалось неподготовленным и для самих участников — неожиданным.

Впервые тема революции у Тынянова появляется в главе о Европе.

Человек из России приезжает в Европу и, услышав о революции, теряется. «Скажите одно — когда? Есть ли надежда?» — спрашивают Кюхельбекера немецкие студенты — члены подпольной революционной организации. Вильгельм никогда об этом не думал, и ответить ему было нечего.

«Вильгельм сидел, слегка испуганный. Он развел руками:

— Все кипит, но непонятно, как и к чему...

Он стеснялся, у него было чувство, как будто его принимают за кого-то другого».

Ненавидящий деспотизм поэт, который через пять лет станет членом тайного общества и выйдет с оружием на площадь, еще не умеет соединить то, что «все кипит», с революцией и никогда не

сможет соединить «вольность и своенародность» с «ножами дворовых». На Петровскую площадь он пойдет вместе с людьми, которые никогда не смогли соединить революцию с народом.

Тема народа в романе начинает складываться задолго до восстания, но сразу же с ним связывается.

Народ и восстание связывает не Кюхельбекер, а специально введенный для этого в роман «обломок 93-го года», дядя Флери. Дядя Флери связывает темы так: «Рабы — это было тело революции».

Начинается сквозная метафора романа — «голова — сердце». И тут же возникает третья метафора — «тело». Все три метафоры идут рядом: «Тело нуждалось в голове. Флери не видел этой головы». «Обломок 93-го года» менее наивен, чем немецкие студенты, и он определяет Кюхельбекера точно — «сердце». В качестве «головы» он с сожалением Кюхельбекера отвергает.

Тема интеллигенции и революции построена на метафоре «голова — сердце».

Тынянов не приписывает Кюхельбекеру значительной роли в декабризме. Кюхельбекер не был ни вождем, ни идеологом, ни трибуном движения. Он был принят в тайное общество менее чем за месяц до восстания, что дало повод считать его случайным человеком в декабризме.

Тынянов опровергает мнение о случайности. Кюхельбекер не был вождем декабризма, он был характернейшим его выражением, он был положительным героем движения: «романтик, сумасшедший, но, в благородном смысле», человек, который «готов был ежеминутно погибнуть», «сердце».

«Голова — сердце» не только сквозная метафора романа, но и сквозная метафора творчества Тынянова. «Смерть Вазир-Мухтара» и «Кюхля» — составные части этой метафоры. Но, выйдя за пределы первого романа, метафора теряет свое конкретное историческое значение — она уходит из декабризма, из реальной истории и, попав во второй роман, приобретает ироничность, скептицизм и высокую многозначительность.

Темы интеллигенции, народа и революции построены на метафорах «голова — сердце» и «тело».

«Русская теорема отдела II за № 5» дописывается на Петровской площади, и дописывается неудачно, потому что у революции не было «головы», «тело» было исключено из действия и было только «сердце». Восстание овеществляет метафору, и неудача его оказывается следствием противоречий между членами метафорического ряда.

Эта нерешенность, эта неразрешимость взаимоотношений «головы» и «тела» вызывают четвертую метафору темы восстания. Эта метафора — «весы».

Три первые метафоры возникли задолго до восстания и в главе ни разу не упомянуты, но они реализуются в материале, которому были уподоблены. Только один раз упоминается «сердце»: «...в пустой груди механически бьется разряженное до конца сердце». Но

это после того, как восстание было расстреляно. Метафора «весы» вспыхивает и умирает вместе с восстанием. После этого идут «прозрачные синеватые льдины», в которых «будут находить человеческие головы, руки и ноги», «полицейские, раздевающие мертвецов», аресты, крепости, смерть. Четвертая метафора возникает из материала восстания и с ним заканчивается. Это локальная метафора восстания, и связана она не с какими-то провиденциальными «весами истории», а с главной темой — причиной поражения декабризма: «Если бы с Петровской площадью, где ветер носил горючий песок дворянской интеллигенции, слилась бы Адмиралтейская — с молодой глиной черни, — они бы *перевесили»* (курсив мой. — *А. Б.*).

Формула дня восстания дана через метафору «весы»: «Весь день был томительным колебанием площадей, которые стояли, как чашки на весах, пока грубый толчок николаевской артиллерии не вывел их из равновесия».

Метафора задана с самого начала и с самого начала разрешается. Тайна метафоры не соблюдена: она подготавливает поражение, как перед главой о восстании были подготовлены «в Петропавловской крепости ремонтные балки, из которых десять любых плотников могут стесать в одну ночь помост».

Вот как метафора складывается в тему:

«Они (Рылеев, Трубецкой. — *А. Б.*) не могли прекратить грозного, оцепенелого стояния площадей, которое было взвешиванием.

Взвешивалось старое самодержавие, битый Павлов кирпич...

Перевесил кирпич и притворился гранитом».

Все восстание — взвешивание, взвешивание положения, позиций, количества войск. Взвешивание, колебание весов: то на одну, то на другую чашку подбрасываются солдаты, перебежчики, сумерки, орудия.

Взвешивание сделано так:

«В атаку на мятежников ведет конногвардейцев эскадронами генерал Орлов».

«Атака отбита.

И начинается безмолвное стояние... Потому что теперь решают морозные, обледенелые площади, а не воля отдельных людей».

Между старым самодержавием и мятежниками создается неустойчивое равновесие.

Но время идет. Восставшие топчутся на месте. Николай собирает силы.

На правительственную чашку подбрасывается подкрепление («У Николая была теперь рота преображенцев и лошадь»). Равновесие колеблющееся, шаткое («А у мятежников Московский полк»).

Неожиданно чашка весов снова начинает крениться в сторону восставших: едва не потерян Дворец («...к самому Дворцу от Миллионной бежит густая беспорядочная толпа лейб-гренадеров с ружьями наперевес... Вот их пропускают в Дворцовый двор»). Но по какой-то непонятной причине проникшие во Дворцовый

двор лейб-гренадеры возвращаются назад («Но толпа гренадеров опять показывается в воротах»). Снова равновесие.

Потом Николай допускает грубую ошибку, в результате которой «четыре восставшие роты лейб-гренадеров идут на Петровскую площадь».

Равновесие неустойчиво. Все неопределенно и тревожно.

Взвешиваются силы.

Правительственные войска:

«Конная гвардия... три роты московцев... Семеновцы... Второй батальон преображенцев и три роты первого соединяются на правом фланге с конными лейб-гвардейцами... Павловский полк...»

Восставшие войска:

«Московцы... Гвардейский экипаж... Лейб-гренадеры...»

«Но кто понимает что-нибудь в этом странном колеблющемся стоянии площадей?

Рылеев — он не мог вынести шума, потому что за шумом услышал тишину весов, на которых стоят две чашки, и ушел с площади, опустив голову.

Генерал Толь, который послал за артиллерией, — он не знает никаких чашек и никаких весов, а только хорошо понимает, что от пушечных выстрелов люди падают.

Ничего верного в соотношении сил».

«Если дело затянется до ночи — победа сомнительна.

Кто знает, что выйдет, если вся чернь примкнет к бунтовщикам?.. Ночью дело темное, ночью дело сомнительное».

И вот тогда на правительственную чашку опускается «батарея гвардейской артиллерийской бригады». А когда «генерал Сухозанет получил от генерала Толя приказ: пальба орудиями по порядку», взвешивание заканчивается, и под орудийный залп начинается тема разгрома.

Но до пальбы в романе все время взвешиваются силы и идет спор, в котором стороны вынуждены считаться друг с другом. Эти весы, равновесие, два лагеря и неопределенность, которую смогла разрушить только картечь, снимают ощущение фатальной обреченности. Историчность «Кюхли» — в споре, в двух лагерях, в отсутствии абсолютной победы. В «Смерти Вазир-Мухтара» никаких лагерей нет и нет никакой неопределенности. Есть победители, повышенные в чине, и абсолютная убежденность победителей в своей правоте.

Хорошо сделанное в искусстве — это далеко не всегда хорошо и подробно описанное. Пропуск описания в художественном произведении — это не упущение, а способ освещения материала. И это такой же художественный прием, как и художественно описанные события, люди, портреты, пейзажи. Так звук в музыке может быть заменен паузой, выразительное значение которой сомнению не подлежит.

Так выразительно в романе разрешена тема народа.

Главное выразительное достоинство приема в том, что эта тема опущена. Она заменена насыщенной значением паузой.

Писатель поступает так, потому что народ не играл в декабризме существенной роли. Тынянов понимал, что, являясь главным действующим лицом истории, народ далеко не всегда может выйти на авансцену. Поэтому тема сводится к нулю, как только начинается восстание, в котором народ участия не принимает. Но в романе он не просто опущен. Он опущен именно в сцене на Петровской площади. Это использовано как композиционная метафора, которая должна раскрыть изолированность декабристов и показать причины превращения восстания в военный бунт.

До того, как тема народа решается паузой, она дана в той же повествовательной системе, в которой даются и другие темы романа. Поэтому действующие лица из народа до восстания написаны теми же приемами, что и другие действующие лица. Это необходимо для того, чтобы связать их (действующих лиц из народа) взаимоотношениями с другими героями романа. Взаимоотношения нужны потому, что без них нельзя показать, как необходимо восстание. Так как именно народу приходилось больше всех терпеть от самодержавия, то естественно, что писатель, показывая необходимость и выстраданность революции в России, изображает не только либеральных и реакционных помещиков, но и дворовых.

До восстания народ в романе — это только крестьяне. Но 14 декабря 1825 года на минуту в отдалении появятся каменщики, мещане, мастеровые, то есть не тот народ, который был в романе до восстания и которого декабристы не знали.

Сцена восстания написана слоями: один слой — декабристы, другой — народ. Каждый слой подчеркнуто не связан с другим, и между ними проложены эпизоды, играющие роль связных.

Народ на площади во время восстания написан общим планом и не моделирован. В эпизод народная сцена выделяется редко. Выделенный эпизод лишь слегка прорисован на фоне толпы. Иногда из едва намеченного рельефа выступает более плотно написанный объем. Портреты не прописаны. Лишь один раз названо имя («Сень, ты куда?»). Упоминавшиеся в предыдущих главах действующие лица из народа в сцену восстания не попадают, и никто из участников этих сцен в дальнейшем не упоминается. Люди даны главным образом метонимией: шапки, картузы, фартуки. Общий, намеренно не расчлененный план, которым показан народ, противопоставлен крайней дробности, мозаичности и подвижности сцен с прописанными фигурами первого плана (декабристы и Николай с его окружением). Глава начинается городским пейзажем-метафорой: взаимоотношения улиц («артерий») и площадей («сосудов») города уподобляются операциям восставших и правительственных войск. Уподобление заканчивается введением метафоры кровообращения. Затем вводится мотив пустоты города. Пустота дана как угрожающая. Она ощутима, когда нарушается: «А площадь была пуста, как всегда по утрам. Прошел торопливо, упрятав нос в воротник, пожилой чиновник в худой шинели... прошло двое мастеровых, салопница. Никого, ничего. Даже двери сената закрыты, и не стоит в дверях швейцар». Это самое развер-

нутое описание. Здесь есть единственное число, социальное положение и одежда. Однако люди, о которых идет речь, во время восстания не появятся. Но уже введены мастеровые, которые будут участвовать в массовых сценах.

Сразу же следом за этим выделяются именно мастеровые: «Каменщики, медленно и плавно выступая, тащили вверх на носилках известь, какой-то плотник тесал доски...» Но между этими двумя описаниями тревожный вопрос: «Неужели на эту пустынную площадь, столь мирную и обычную, через час-другой хлынут войска и на ней именно все совершится?» Дальше мотив пустоты постепенно исчезает, людей становится больше, и поэтому каждый человек в отдельности уже не сосредоточивает на себе внимания. Люди воспринимаются в группах: «Улицы... неспокойны. Собираются кучки... Куда-то во всю прыть бегут трое мастеровых». Движение убыстряется: люди уже не «проходят торопливо», а «во всю прыть бегут». Движение усиливается тем, что сразу же вводятся: «скачущая конница», «беговые сани», «извозчичьи клячи», «служебные повозки» и «ветер», который «катит кровь города — войска». Количество глаголов движения резко возрастает. Группы сливаются. Впервые появляется слово «толпа». Возникает новый мотив — действие. Цель действия еще не ясна: «На лесах Исаакиевской церкви каменщики и мастеровые отрывают для чего-то доски». До сих пор было только перемещение людей, люди оглядывались по сторонам и лишь интересовались происходящим, но не действовали. Потом мотив неясности, неопределенности цели приглушается, и господствующим становится действие: «Все время мастеровые и работники перебегают к складу материалов, и у них в руках мелькают поленья, осколки плит». «Перебегают в толпе темные фигуры к складу материалов и обратно, нагибаются за каменьями...» «Каменья» понадобятся Тынянову впоследствии, чтобы сделать два эпизода покушения на царя. Мотив неясности цели всплывает еще раз: «Мастеровые... отдирают для чего-то драницы от лесов и тащат каменья», но тут же снимается пояснением: «Значит, и чернь взбунтовалась». Группы превращаются в «народ», потом в «толпы»: «На площади чернеет народ», «Народ везде...», «...шумящие толпы народа...» И в конце главы сказано: «...чернь одиночками, кучками, толпами перебегает на Петровскую площадь — к бунтовщикам... Кто знает, что выйдет, если вся чернь примкнет к бунтовщикам?» Начало и конец главы сомкнулись: «горючий песок дворянской интеллигенции» и «молодая глина черни» остались неслитыми. Но мысль о том, что они могли бы слиться, вызывает страх у царя.

На этом тема народа заканчивается. Дальше идет другая тема: «...пальба орудиями по порядку». На последних страницах главы тема народа проходит так: «...бегущая толпа...», «...толпа проносит его...», «Толпа метнула его...», «Последний всплеск толпы...» Но это уже после картечи.

Написанная слоями, с подчеркнуто ограниченным между ними общением, сцена создает впечатление, что восстаний было не одно,

а два: одно — восстание «дворянской интеллигенции», другое — «черни». Изолированность слоев нужна для того, чтобы выделить мысль автора о причине поражения восстания.

Изолированность проведена с такой настойчивостью потому, что автор хочет сосредоточить внимание на том, что это и есть причина поражения восстания.

Группа выделенных эпизодов создает взаимоотношения слоев. Взаимоотношения оцениваются декабристами (преимущественно Кюхельбекером), которым то нравятся, то не нравятся действия народа. Эпизод выступает из массовой сцены и связывает толпу с главными персонажами, которые развивают действие. Эпизод локален, сюжетно неподвижен, действующие лица его не названы (кроме одного случая), они определены лишь профессией: мастеровой, подьячий, каменщик. Эпизод возникает неожиданно и пропадает бесследно. Только один эпизод развит, подвижен и занимает много места. Тынянов к нему возвращается три раза и четвертый раз заставляет героя вспомнить о нем перед смертью. Это история с извозчиком.

На извозчике Вильгельм едет из Гвардейского экипажа в Московский полк, потом из Московского полка опять в Гвардейский экипаж. Извозчик и особенно его лошадь описаны тщательно для того, чтобы выделить тему пистолета и мотивировать неудачу покушений. Извозчик сделан с подробностями и с портретом, чтобы Вильгельм перед смертью мог его вспомнить. Понадобился он главным образом из-за лошади. Лошадь специально выбрана — «кляча» и «живот-от не молодой», потому что нужно спешить, а кляча едва плетется и, когда извозчик начинает ее нахлестывать, шарахается и вываливает седока в сугроб. Весь эпизод и сделан из-за этого падения. Падение нужно для того, чтобы пистолет попал в снег. Упавший в снег пистолет нужен для того, чтобы объяснить неудачу покушения. Через несколько часов пистолет (о нем сказано, что он прекрасно стреляет, «если порох, насыпанный на полку, сух») даст осечки, которые Кюхля будет помнить всю жизнь. Умирая, он вспомнит извозчика, снег, пистолет.

Тынянов не моделирует народ в восстании. Народ изображен как рельеф, из которого вдруг в пространство, занятое объемами действующих лиц, врывается рука с кирпичом. Это композиционная метафора исторического взаимоотношения общественных сил, определивших неудачу восстания.

Композиционная метафора несет службу, чаще всего специально не оговариваемую, но достаточно ответственную. Как и в обычной метафоре, в композиционной самое существенное — это перенесение свойств одного предмета на другой по сходству части одного предмета с частью другого. Называние предмета заменяется уподоблением его такому, в котором более очевиден какой-то признак уподобленного. Вместо того чтобы сказать «душа», поэт говорит: «Инфанта в пышном облаченьи». Предполагается (причем это считается чуть ли не главным), что назначение метафоры состоит именно в том, чтобы незнакомое объяснить через знако-

мое. Однако достаточно часто все бывает как раз наоборот: знакомое объясняется через незнакомое. Но, независимо от назначения, главное свойство метафоры — выражение одного предмета через другой — остается. Конструирование художественного произведения может быть осуществлено с помощью замены одного сообщения другим через уподобление, то есть метафорически. Вместо того чтобы сказать: «Народ в восстании не играл существенной роли, и поэтому декабристы потерпели поражение», писатель делает сцену, в которой тщательно прописывает фигуры декабристов и общим планом — народ. Этот прием и есть композиционная метафора. Художник ничего не забыл и не упустил из виду. Он показал народ, но так, что его не видят декабристы и видим мы. Тынянов написал тему, как пишут огромный холст, который нужно рассматривать издали. И нам — издали — видно то, что не видно было стоящим рядом с холстом декабристам.

Тынянов создал роман об интеллигенции и революции, о «горючем песке дворянской интеллигенции», о том, почему в середине 20-х годов прошлого века в Российской самодержавной империи интеллигенции нужна была революция. Народ в романе изображен не для того, чтобы показать, зачем ему революция, а для того, чтобы показать, для чего он нужен революции и почему революция погибает, когда пытаются обойтись без него.

Петербургские офицеры и поэты, вышедшие с оружием на Петровскую площадь, не были связаны с народом, и автор романа это хорошо помнит. Тынянов не поправляет мировоззрение героя, но использует исторически сложившееся положение, при котором его герои стоят особняком, для того чтобы показать причины их гибели.

«Кюхля» оказался одним из лучших исторических романов русской литературы, потому что архитектура истории в нем не перестроена, не реставрирована, не модернизирована, но правильно освещена человеком, который хорошо знал, чт*о* произошло за сто лет, прошедших после восстания.

Столетний исторический опыт писателя выделил в событии самое существенное, и это оказало решающее влияние на отбор материала. В романе убрано все, что могло бы осложнить его главную линию.

Главное же в романе — это нормальный, то есть протестующий против социальной несправедливости, умный и честный человек, который, увидев ложь и насилие, бушующие окрест, не стал сокрушенно покачивать головой и не побежал за оруженосцами и запевалами режима, а написал стихи против гнусной власти, взял пистолет и пошел против лжи и насилия.

Чистота главной линии романа была связана с умением освободить явление от условностей, случайностей, от всего, чем так хорошо умеют люди декорировать историю, когда приходится приспосабливать ее для своих надобностей.

Простота раннего Тынянова не исключала сложности событий и душевных движений. Она была тщательно и обдуманно сделана.

Удача состояла в том, что писатель смог создать непрерывную линию событий, что дало возможность решительно выделить мотивировки, занявшие перерывы между поступками действующих лиц.

Роман начинается с детства героя и кончается его смертью. Перед читателем проходит вся жизнь человека, и его поступки выводятся из характера и обстоятельств. Характер складывается из отдельных черт, и каждая главка (особенно в начале книги) сделана для выявления той или другой черты: 1. Чувствительность и верность. 2. Наблюдательность. 3. Рассеянность и т. д. Это еще очень наивно, но в приеме есть то, что сделает роман столь конструктивно устойчивым: непрерывная линия развития поступков и мотивировок. Здесь намечено все, что сделает герой в будущем. В дальнейшем Тынянов уйдет от этого приема. Он откажется от мотивировок биографического порядка, ослабит влияние реальных обстоятельств на судьбу героя и воссоздаст трагичность и сложность путей русской истории. Но в первом романе Тынянов не перекладывает на историю вину руководителей восстания. Он знает, что восстание погибло, потому что превратилось в плохо организованную военную операцию; его губит не рок, а бездейственность, нерешительность, измена и неопределенные связи с народом. <...>

Характер обращения с историческим фактом определяется не прихотью писателя, а его художественной системой, которая может им и не осознаваться, но не может не управлять его поступками. История заставляет людей совершать самые разнообразные и далеко не всегда характерные поступки, а литература — только характерные. Поэтому писатель вводит в произведение не всякую историю, не всякую жизнь, а подтверждающие его правоту факты из истории и жизни. Все, что противоречит осознанной или неосознанной художественной системе писателя, в его книги не попадает. Правота художника — в умении выделить из истории и жизни генеральное свойство явления. Отличие жизненного и исторического факта от литературного в том, что первые эмпиричны, а второй отобран как характерный. Писатель подчинен только литературной характерности. И чем более значителен писатель, тем ближе он к объективной исторической истине. Тынянов не ввел австрийскую интригу, игравшую какую-то роль в истории Северного общества, из-за противоречия, в которое вступает этот возможный, но не очень существенный исторический факт с литературной характерностью.

Использование или неиспользование писателем какого-то материала связано с одной из важнейших проблем художественного творчества — с отбором. Проблема приобретает особенное значение для исторического писателя, в творчестве которого отбор фактов так же идеологически значителен, как и освещение их. В этом ничего не стоит убедиться, сравнив два произведения, в одном из которых писатель говорит о том, что великий русский

полководец Суворов привез в клетке Пугачева[1], а другой писатель об этом не говорит [2]. Факт истории чаще всего оценивается писателем с точки зрения его влияния на последующие события. Исключение писателем какого-то материала может быть так же эстетически значимо, как и использование. Исключение материала, несомненно, является осознанным поступком и несет определенную эстетическую функцию. О художественных достоинствах приема исключения нужно судить так же, как о художественных достоинствах приема включения материала. Этот прием не хуже и не лучше других. Как всегда, его качество зависит в первую очередь от мотивировок. Исключение Тыняновым какого-то материала всегда так же строго мотивировано, как и включение.

Мотивировки включения, исключения и освещения материала связаны со стилевой, то есть в конечном счете с социальной, принадлежностью писателя. Стилевая принадлежность, сохраняя относительно устойчивые общие очертания, бесконечно подвижна в частных проявлениях, и различные писательские решения на одном и том же или сходном материале связаны с этой подвижностью.

Зависимость материала от исследовательской методологии часто бывает весьма непосредственна. Но знак равенства между отбором материала и обработкой его поставлен быть не может. Неразделимость отбора и освещения материала не абсолютна. Особенности тыняновского освещения материала на отбор, на сам материал распространяются не всегда. Тынянов-художник с Тыняновым-ученым связан материалом, но в поздние годы («Пушкин») художественное творчество его было в значительной степени опровержением научного.

Различные решения на одном материале для Тынянова играют особую и чрезвычайно ответственную роль. Все это было осложнено тем, что писателю пришлось пережить кризис литературной школы, одним из вождей которой он был.

Кризис разрешился обращением к художественной литературе, и то, что вскоре вошло в сознание людей, — исторический писатель Юрий Тынянов — возникло именно в это время и в значительной степени в связи с этим кризисом.

Но исторический писатель Юрий Тынянов не возник вдруг, в тот день, когда положил на стол редактора роман, через несколько месяцев сделавший его знаменитым.

Тынянов написал свой первый исторический роман потому, что стало известно, что он до сих пор пользовался ошибочной научной методологией, а также потому, что очень много людей громко убеждали его в абсолютной неправоте. Все это было так шумно и убедительно, что он сам стал сомневаться. Он полагал, что роман станет проверкой метода и, конечно, сразу же этот изживший себя

[1] Пушкин А. С. История Пугачева // Полн. собр. соч.: В 9 т. М., 1938. Т. 8. С. 78.

[2] Раковский Л. И. Генералиссимус Суворов. М., 1941.

метод опровергнет. Это было совершенно правильно. Все требовали, чтобы наука проверялась жизнью. Искусство должно было возвратить в жизнь отвлеченные категории литературного процесса и показать реальные взаимоотношения этих категорий с жизнью. Роман должен был убедить автора, что как ученый он ошибался во многом.

До того, как писать роман, Тынянов писал статьи по истории и теории литературы. Эти статьи были неотделимы от тезисов школы, к которой он принадлежал.

Как в истории, так и в каждой человеческой судьбе независимости от прошлого не существует, и поэтому Тынянов-художник соотнесен с Тыняновым-ученым.

Прошлое и настоящее Тынянова, его литературоведческое и художественное творчество были связаны темой, однако переосмысление темы, и именно в форме исторического романа, началось под влиянием кризиса школы, заставившего писателя по-новому посмотреть на свою литературоведческую работу.

Но связи между Тыняновым-ученым и Тыняновым-художником были чрезвычайно тесными, и представить себе беллетристику Тынянова не зависимой от того, что он делал в литературоведении, невозможно. Эти связи сам Тынянов осознавал всегда и считал их не случайной особенностью собственного творчества, а явлением закономерным и общим. В 1928 году, уже после «Кюхли», «Смерти Вазир-Мухтара» и «Подпоручика Киже», он написал: «Совсем не так велика пропасть между методами науки и искусства. Только то, что в науке имеет самодовлеющую ценность, то оказывается в искусстве резервуаром его энергии»[1]. «Поэзия близка науке по методам...»[2]

Творчество Тынянова ставит под сомнение традиционную уверенность в том, что работа ученого и работа художника по своему характеру противоположны. Научная работа и художественная деятельность Тынянова были лишь разными языковыми проявлениями творчества, разными формами обработки материала. Были разные аспекты жанра и стилистики, а не разные способы мышления.

После того как многие очень образованные люди, мнением которых он дорожил, со всей убедительностью показали глубокую порочность формального метода, Тынянов, уже сложившийся ученый, начал писать свой первый роман.

Мысль о романе у Тынянова возникла не сразу. Ученому предложили написать брошюру на материале, который был ему хорошо известен, — о Кюхельбекере. Тынянов неохотно согласился, стал писать брошюру. Брошюра не удавалась, и тогда Тынянов написал то, что смог написать. Он написал исторический роман.

Исторический роман был написан не вместо научного исследования, а потому, что у писателя возникли серьезные сомнения в

---

[1] Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. С. 591—592.
[2] Там же. С. 592.

правильности научного метода, которым он работал. Роман должен был опровергнуть метод ученого.

С большой осторожностью следует относиться к тому уважению, с каким писатель говорит о своих пороках, о тяжкой вине своей школы, о том, что он всегда заблуждался. В таких случаях возникают вопросы главным образом не литературного, а морального характера. Например: искренен ли писатель. (Известны случаи, когда писатель бывает искренним не до конца.) Действительно, защита новых идеалов, переход к другому жанру часто бывают не добровольны и становятся отступлением под ударами судьбы. Многие находят, что после кризиса школы, после первого романа, научное творчество Тынянова стало иным, нежели было раньше. Тынянов не делал вид, что сдается, а сам думал: не сдамся. Он уже знал, что был не прав, и убедили его в этом работа над историческим романом и письма читателей. Уверенный ли в своей правоте или просто из чувства порядочности, Юрий Николаевич Тынянов никогда не проклинал свою статью «Достоевский и Гоголь (К теории пародии)». Он не ставил памятника своей научной работе и не считал ее лишь отвратительной ошибкой. После того как все убедились в глубокой порочности формализма, в жизни писателя возникли некоторые трудности. Но было бы глубоко неисторичным придерживаться представления о том, что художественная литература брала писателя измором. Он очень хорошо знал, что книга — это не только личное дело ее автора. Так как книги пишутся не по прихотям писателей, а по социально-историческим и историко-литературным требованиям и хорошими они бывают тогда, когда внутренняя потребность писателя совпадает с этими требованиями, то предположение, что первый роман Тынянов написал с горя, неверно, потому что оно игнорирует историю и литературу, а внутреннюю потребность писателя сводит к недостаточной душевной стойкости. Бытовая мотивировка таким образом изолируется от истории литературы, а человек раздваивается. Все это произошло потому, что осуждались не возможные ошибки ранних научных работ Тынянова, а его научная работа вообще. Связь между нею и художественным творчеством перечеркивалась.

Как бы предвидя возможность покушения на эту связь и навязывания ему конфликта ученого с художником, Тынянов специально оговорил: «Оставшись историком литературы, я стал беллетристом»[1], а причину этого связал с историей: «Должна была произойти величайшая из всех революций, чтобы пропасть между наукой и литературой исчезла. Моя беллетристика возникла, главным образом, из недовольства историей литературы, которая скользила по общим местам и неясно представляла людей, течения, развитие русской литературы. Такая «вселенская смазь», которую учиняли историки литературы, понижала и произведения старых писателей. Потребность познакомиться с ними поближе

[1] Тынянов Ю. Н. Сочинения: В 3 т. М., 1959. Т. 1. С. 10.

и понять глубже — вот чем была для меня беллетристика. Я и теперь думаю, что художественная литература отличается от истории не «выдумкой», а большим, более близким и кровным пониманием людей и событий, большим волнением о них»[1]. Никакого перехода от науки к литературе «с горя» не было. Художественная литература была новым способом понять материал, на котором работал ученый. Был новый аспект, а часто и новая точка зрения. «Недовольство историей литературы, которая скользила по общим местам», прямо связано с его научной работой, и художественная проза, к которой он перешел, не уводила от решения научных проблем, а помогала решить их правильно. В этом свете история появления первой книги Тынянова, которому заказали отнюдь не исторический роман, а небольшой очерк, приобретает совсем иной смысл. Превращение плохой брошюры в хороший исторический роман произошло не случайно и было связано с потребностью в историческом романе. (Я не хочу сказать, что всякая плохая брошюра может превратиться в хороший исторический роман, потому что существует такая потребность.)

Книги вынашиваются не только писателем, но и временем, которому они необходимы. Писатель же иногда работает с тяжелым чувством, что сделанное им нужно времени и не нужно ему. Но чаще бывает, что время считает ненужным сделанное писателем, и только другое время превращает писателя в предшественника и учителя. Так было с Пушкиным в конце 20-х годов — седьмая глава «Евгения Онегина» считалась падением поэта, и особенно в 30-х годах. Так было с Гоголем: «...несказанное сумасбродство Гоголя „Нос"» [2], — говорили современники.

В 20-е годы нашего века нужен был исторический роман, потому что было необходимо понять, что великая революция наступила как результат исторического процесса, а не случилась, потому что недоглядела полиция. Создавалась новая культура, и надо было доказать, что она имеет право на существование, приобретенное не только победой, но и законным наследованием. Время создавало важнейшую проблему — «революция и культура».

События в книгах Ю. Н. Тынянова окружают восстание — бьющееся сердце истории. Каждое событие проверяется восстанием. Жизнь человека делится на две части — до и после восстания — и осуждается, если человек ушел от восстания или изменил его памяти. Так разную и противоположную оценку получают люди, пережившие декабрь, — Грибоедов и Кюхельбекер.

Все, что написал Тынянов, связано в цепочку тем — «человек и история», «история и революция», «революция и культура».

Тынянов был человеком с обостренным чувством истории. Исторические закономерности распространялись им не только на прошлое и на других людей, но также на современность и на са-

1 Тынянов Ю. Н. Сочинения: В 3 т. М., 1959. Т. 1. С. 9.
2 Пушкин в письмах Карамзиных 1836—1837 годов. М.; Л., 1960. С. 122. (Мнение Е. А. Карамзиной.)

исторически обязательные. Переосмысление метода вызвало не покаяния, а новый жанр. Больше того, художественная проза была не только новым для него жанром, она стала новым этапом его литературной биографии. Это была серьезная научная работа, проверившая сделанное раньше. Оказалось, что эту работу наиболее целесообразно выполнить в форме романа. Новый жанр не был ни прощанием с прошлым, ни погребением ученого художником. Он был новой формой выражения, другим способом обработки материала. Художественная проза (как единодушно утверждали критики и читатели, которые с пристальным вниманием следили за филологическими и стиховедческими изысканиями писателя, часто восполняя некоторые трудности понимания правильным подходом) обнаружила ошибки научной работы и воспользовалась ее положительным опытом. Переиздавая в 1929 году научные работы, Тынянов писал: «Когда я перечитал свою книгу, мне захотелось снова написать все статьи, здесь написанные, написать иначе. Но потом я увидел, что тогда получилась бы другая книга» [1]. Это было написано после «Кюхли», «Смерти Вазир-Мухтара» и после «Подпоручика Киже». Тынянов-ученый, за плечами которого «Кюхля», — это несколько иной ученый, чем до этой книги.

Роман о Кюхельбекере сам по себе был научным открытием. Откровением был выбор героя. Главное в творчестве Тынянова-ученого — недоверие к традиционному мнению — стало решающим в творчестве художника. Роман оказался пересмотром такого традиционного и неправильного мнения о человеке, которого знали только по эпиграммам. Книга пересмотрела традиционное мнение и вывела человека за пределы эпиграммы. Окруженный людьми и событиями своего времени, человек стал исторически реальным. Исторически реальный человек не имел ничего общего с чучелом бойкой литературной традиции. Выяснилось, что у чучела были серьезная литературная теория, хорошие стихи, радикальное мировоззрение и мученическая судьба. Когда этот человек жил, с ним не спорили, а смеялись над длинным носом и неумением держаться в обществе. Последующее литературоведение изучало не писателя, а смешные рассказы про него. О человеке, к которому относились несправедливо, и об истории, которая понималась неправильно, была написана эта гуманная книга.

И книга сделала доброе дело: сто лет над человеком смеялись, глумились, говорили, что он дурак. Тынянов написал книгу и доказал, что это неправда. Книга оживила человека.

Две с половиной тысячи лет назад на юг от нынешнего Севастополя был заложен ионянами, а потом захвачен Гераклеей Понтийской — черноморской колонией Мегары — город Херсонес Таврический.

В городе был храм.

Пол храма был выложен каменной мозаикой, и этой мозаикой храм был прославлен.

[1] Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. С. 3.

Город завоевывали, отвоевывали, грабили и разрушали.

Сюда приходили скифы, тавры, хевсуры, гунны, готы, киберы, беруры, хазары, афиняне, фракийцы, спартанцы, сарматы, римляне, византийцы, турки, русские, генуэзцы, татары.

Через полторы тысячи лет о нем знали лишь по упоминаниям в древних рукописях и по белым камням, лежащим у моря.

В 1827 году (когда Кюхельбекера везли из Шлиссельбургской крепости в Динабургскую) по приказу адмирала Грейга город стали раскапывать.

Откопали остатки храма: пол и несколько ионических ваз.

Вспомнили древние рукописи, написали статью, стали приглашать туристов.

Туристы приезжали, шаркали по плитам, удивлялись.

Полторы тысячи лет город и храм разрушали завоеватели, ветер и солнце, стирали подошвами туристы.

Каменная мозаика, прославившая храм, стала серой и мертвой.

Но когда среди белых камней, лежащих у моря, появлялись путешественники, нищие проводники, зарабатывая стакан вина, показывали им чудо: они зачерпывали воду из Евксинского Понта и обливали древние камни.

И прекрасное искусство оживало.

Значение романа Ю. Н. Тынянова в том, что он увлажнил живой водой искусства каменистую почву истории и освободил затертого, затоптанного ногами, чистого, умного и талантливого человека.

(О РОМАНЕ «СМЕРТЬ ВАЗИР-МУХТАРА»)

(Из главы «Главная книга»)

Под гнетом власти роковой...
А. Пушкин

Это был роман о человеке, который в «Роспись государственным преступникам, приговором Верховного уголовного суда осуждаемым к разным казням и наказаниям» не попал, но о котором сто сорок лет ведется следственное дело. Начатое 23 декабря 1825 года, когда «высочайше учрежденный Тайный комитет для изыскания соучастников возникшего злоумышленного Общества» впервые услышал от князя С. П. Трубецкого: «Я знаю только из слов Рылеева, что он принял в члены Грибоедова...», оно не кончилось в наши дни.

В следственном деле Грибоедова много неясного, и мнения разных авторов противоречивы.

Тынянова не занимает вопрос о принадлежности Грибоедова к тайному обществу. Он пишет роман о единстве судьбы повешенных, посаженных, сосланных самодержавием декабристов и о посланном самодержавием на смерть Грибоедове. Тынянов пишет о том, что все талантливые, независимые и непримирившиеся люди

навлекали на себя неудовольствие самодержавной власти, о том, что эти люди должны были идти на службу самодержавной власти, или погибнуть, или сопротивляться. Тынянов пишет о революции и об отношении этих людей к разгромленной революции. О тех, кто пошел, о тех, кто погиб, кто сопротивлялся, кто не сопротивлялся.

Отношение Грибоедова к декабризму Тынянов не подменяет более специальной и более узкой проблемой принадлежности Грибоедова к декабристской организации. Для Тынянова проблема «Грибоедов и декабристы» приобретает значение не в связи с тем, что Грибоедов принадлежал или не принадлежал к тайному обществу, а в связи с его отношением к восстанию и к эпохе, последовавшей за разгромом. В проблеме «Грибоедов и декабристы» выбирается непривычная грань: измена и верность Грибоедова декабризму, интеллигенция и революция, интеллигенция и революция, которая не оправдала надежд.

После революции продолжается инерция бунтарских идей. Но проходит немного времени, и начинается ревизия и революции, и бунтарских идей. Это свойство всякого послереволюционного времени, независимо от успеха или поражения буржуазной или буржуазно-демократической революции. Так было с Мильтоном после победы индепендентов, так было с Вагнером после поражения революции 1848 года.

Грибоедов не был верен программам, методам и иллюзиям декабризма, как не был верен им Пушкин, как не были верны все, кто не попал в крепость, на Кавказ и в Сибирь, как не был верен им Герцен, начавший свою работу не только после, но и под прямым влиянием декабристов, потому что новое время создало новые идеи и новые идеалы, а поражение восстания было опытом, заставившим искать новые пути. Шел генеральный пересмотр декабристских программ, методов и иллюзий.

Пересмотр Грибоедовым декабристских программ, методов и иллюзий был связан с его отрицательным отношением к военному бунту и к декабристскому представлению о будущем после победы.

Близилось время, когда понадобилось развернуть революционную агитацию, потому что военный бунт потерпел не случайное поражение и становилось все более ясным, что он потерпел поражение, потому что не был связан со страной и с людьми, которым он тоже был нужен и которые готовы были ему помочь.

Продолжение дела декабристов не могло быть и не было продолжением их дела их методами. Верность декабризму была не в попытках повторять их путь, а в отношении к безудержной самодержавной власти. И поэтому люди, не попавшие в крепость, на Кавказ и в Сибирь, спорили с декабристами, но продолжали их дело, и Герцен, своей деятельностью во многом опровергший декабризм, больше всего был связан именно с ним [1].

[1] О взаимоотношениях радикальной интеллигенции с последекабрьским абсолютизмом много и превосходно писал Ю. Г. Оксман. Особенно обстоятельно — в книге «От „Капитанской дочки" к „Запискам охотника"» (Саратов., 1959).

Измена и верность революции в романе о Грибоедове стали сквозной темой и лирическим подтекстом.

Вопрос о принадлежности Грибоедова к декабризму для Тынянова имеет значение в связи с гибелью Грибоедова вместе с декабризмом, гибелью, вызванной теми же причинами, которые погубили освободительное движение.

Тынянов написал роман о радикале, пережившем подавление восстания, о человеке, занятом обдумыванием и пересмотром декабристских идеалов. Писатель выделяет более черты, разделяющие Грибоедова и декабристов, чем сходство, которое их связывает. Он подчеркивает то, что отличало Грибоедова от декабристов, — предвидение им возможного результата победы. Этот результат казался Грибоедову противоречивым, и сомнительным, и недостаточно полным.

Грибоедов в романе все время думает о результатах поражения и возможной победы декабристов, и об этом Тынянов написал роман.

В романе Тынянова Грибоедов утверждает, что после победы будет «то же, что и сейчас», что победа приведет лишь к смене одного тиранического, деспотического, полицейского режима другим тираническим, деспотическим, полицейским режимом. Грибоедов хорошо знал историю и трезво смотрел на мир.

Время от времени в литературе о Грибоедове раздаются сдержанные, не очень громкие голоса, которым, конечно, не удается заглушить исследователей, с неистовостью выкрикивающих поражающие читательское воображение звонкие фразы о том, что «даже народное русское платье» было любезно «сердцу Грибоедова»[1].

Сдержанный голос пытается предостеречь от ложного утверждения, будто бы «Грибоедов настолько перерос декабристов, что поднялся до понимания необходимости и справедливости массовой народной революции. Это было бы преувеличением и ненужной модернизацией идейного облика Грибоедова» [2]. Однако в вопросе об участии народа в революции — центральном вопросе всех революционных движений — Грибоедов был, вероятно, последовательнее декабристов.

Тынянов написал роман о великом поэте, крупном государственном деятеле, о человеке способностей разнообразных и необычайных, о попытках его примириться, о попытках помириться, об испытании мятежом, об одиночестве, о смерти поэта.

Люди в романе Тынянова не встречаются, не замечают, не знают друг друга и иногда убивают.

Одиноко, как фонари, стоят они на тысячеверстном пути героя. Люди, фонари... По лицу его пробегают тени людей, мимо которых он проезжает. И тени так изменяют его лицо, что оно становится

---

[1] Нечкина М. В. А. С. Грибоедов и декабристы. М., 1947. С. 452.

[2] Орлов Вл. Предисловие // Грибоедов А. С. Сочинения. М., 1956. С. 8. В дальнейшем все цитаты из Грибоедова даются по этому изданию.

похожим на того, чья тень на него упала. Император, декабристы, предатели, застрелившийся офицер, герой его комедии, поэты, женщины, которых он любил, которым он изменил, женщины, которые его любили, которые ему изменили...

Роман все время сужается, Грибоедов переходит из круга в круг, и каждый следующий круг уже предшествующего. Широкий петербургский круг, поуже — московский, еще уже — Тифлис, Тебриз, Тейран, Муган, Миан, три двора, два, один двор, щель, где его убивают.

По дороге в щель он теряет надежды. Ничего не вышло из служения общественности: общественность повешена, сослана, выгнана. Комедия не увидела типографской машины, не увидела сцены. Не дописана и уже не нужна трагедия. Едет по России, по Кавказу и Персии самолюбивый, и властный, и легко ранимый человек. Не было семьи, не было дома. Он забивается в дальний угол. «Добраться до него было трудно, как до человека закутанного, — нужно было распутать три входа и размотать три двора». Пятится назад, отступает Грибоедов. «Ноги его ныли, как у человека, который идет не туда, куда хочет, а в противоположную сторону».

История и биография, социальная и личная судьбы совместились. Произошло это таким же образом, каким происходит совмещение зерна и почвы. Зерно упало на хорошо вспаханную социальную почву и проросло. Связи в романе жесткие, все в нем сурово определено, предопределено. «Еще ничего не решено». Но предрешено уже все. «Смерть» в названии романа, «оледенение» — в первом эпиграфе, «несчастье» — в эпиграфе к первой главке; «как затравленный, унылый зверь» Грибоедов на первых страницах; «...поздравляю вас с прибытием в наш Некрополь, город мертвых», — приветствуют его на следующий день после приезда. И если в начале романа, когда еще ничего не было решено, он что-то выбирает, колеблется, решает, то скоро он перестанет выбирать, колебаться, решать, а пойдет уверенно и безнадежно к посту посланника, Вазир-Мухтара, к гибели.

Восстание перерубило время на две части. Снова сравнивается век нынешний и век минувший. Но после поражения даже минувший век кажется привлекательнее нынешнего. Восстание перерубило общество на поколения: отцы и дети боялись и не любили друг друга. Тынянов сталкивает в романе 20-е и 30-е годы, людей до и после восстания, «молодых и гордых псов со звонкими рыжими баками» и злодеев с «уксусным брожением» в крови.

Все это было. Было в 30-е годы поколение детей, «руками рабов и завоеванных пленных, суетясь, дорожась (но не прыгая), они завинтили пустой Бенкендорфов механизм и пустили винт фабрикой и заводом». Но то, что, кроме этого, больше ничего не было, что гром декабрьских пушек замер в петербургских сугробах, неверно. И эта ошибка многое предопределила в произведении.

Самая незащищенная и легко уязвимая предпосылка романа —

это его историческая замкнутость и бесперспективность. (И этим охотно и часто пользовались почти все, кто писал о Тынянове, а то и о Грибоедове.) Между героем и другими людьми плотное, сдавленное воздушное пространство. Как в пустыне, движется Грибоедов. Два цвета окрашивают роман: желтый и черный. Желтый песок, пустыня и — маленькая черная человеческая фигурка. Художник (Н. Алексеев) заметил эти два цвета, окрасившие роман: на пустынной бледно-желтой обложке — маленький, черный, замкнутый, ни с чем не связанный силуэт.

После расстрела восстания, после того, как расстрел восстания снова заставил думать о результатах победы, человек, который «по духу времени и вкусу» «ненавидел слово „раб"», неминуемо должен был чувствовать себя одиноким, особенно если он был не в петропавловской одиночке, а в оживленной толпе победителей.

Грибоедов обречен на безвыходность, он не может разомкнуть круг. Еще недавно сидевший в Главном штабе вместе с декабристами, он снова встретился с людьми (но теперь уже на балах и приемах), расстреливавшими и вешавшими декабристов. Снова за одним столом с ним (но теперь за обеденным) генерал-адъютант граф Левашов, который «два года назад в унылом здании Главного штаба... протягивал допросный лист арестованному коллежскому советнику Грибоедову — для подписи». А напротив, за тем же столом, — Павел Васильевич Голенищев-Кутузов, который «распоряжался тому два с лишним года... на кронверке Петропавловской крепости повешением пяти человек, троих из которых хорошо знал коллежский советник Грибоедов». Он оказался вместе с капитаном Майбородой, а капитан Майборода — предатель, выдавший Пестеля, — привозит из Персии то, из-за чего он бился, что было его славой, из-за чего он скоро умрет, — его трофеи: контрибуцию побежденной и разоренной страны. Он падает в обморок, увидев предателя Майбороду, он знает, что и его отправили на ту же службу, он понял, что тоже «завинчивает пустой Бенкендорфов механизм».

Но оказывается, что и «прикосновенный» к декабризму Бурцов, сидевший в крепости, а теперь сосланный на Кавказ, полковник эпохи «отцов», — тоже «человек другого века». И между Грибоедовым и «человеком другого века» едва не происходит дуэль. Дуэль едва не происходит потому, что ссыльный декабрист видит в полномочном министре защитника самодержавия — врага.

Для Левашова, Голенищева, Бенкендорфа, вешавших, ссылавших, расстреливавших декабристов, «для всех для них был выскочкой» Грибоедов. («Была пропасть между молодым человеком в черном фраке и людьми среднего возраста в военных ментиках и сюртуках». Так выясняется, что он — parvenu.) Это в гостиных победителей. А в военной палатке, у побежденных, ему говорят: «В скот, в рабов, в преступников мужиков русских обратить хотите. Не позволю! Отвратительно! Стыдитесь! Тысячами — в яму! С детьми! С женщинами! Это вы, который „Горе от ума" создали!»

И в желтой пустыне, где-то не в 20-х и не в 30-х годах —

черный силуэт одинокого человека, Александра Сергеевича Грибоедова... Он выпал из времени. Одиночество — его удел.

Все, что происходит с Грибоедовым, мало связано с качествами его характера. Все связано с качествами времени. И это для Тынянова особенно важно, потому что для него человек лишь точка приложения исторических сил. Человек, имеющий такую же формулу характера, как и Грибоедов, может родиться в любое время. Но разные исторические эпохи выделяют в этом характере разные свойства и по-разному их используют. Физиологические свойства характера оказываются социально-нейтральными. Они лишь проявляют себя так или иначе под воздействием тех или иных исторических требований. В романе Тынянова нет свободы воли, нет выбора, все в нем предрешено и предназначено, и поэтому, независимо от своих природных качеств, человек становится таким, каким его делает время. Характер героя задан, недвижен и неизменен. Обстоятельства не влияют на характер, и характер не влияет на обстоятельства, они существуют независимо друг от друга до тех пор, пока не вступают в конфликт. Характер неизменен, потому что в романе исторического движения не совершается, в истории ничего не происходит, а только осуществляется то, что предрешено. Историческое движение мнимо, иллюзорно, как иллюзорна надежда на то, что еще ничего не решено. Постепенно выясняется, что все решено, все предрешено, а если все предрешено, то движение не нужно и человек может или двигаться к гибели, или дожидаться ее. Это и делает Грибоедов. В недвижной истории движется к своей гибели Грибоедов.

В первом романе логика взаимоотношений характера и ситуации определяет сюжетное движение. Оно осуществляется вырастанием одного поступка из другого. Элементы сюжетосложения мотивированы дважды: историей и психологией. В «Кюхле» нет иррациональных вмешательств, нет абсолютной детерминации и абсолютного отсутствия свободы воли. Писатель поры создания «Кюхли» не думает, что если революция не победила, то, значит, таков высший, непререкаемый исторический закон. В «Смерти Вазир-Мухтара» высший исторический закон иногда побеждает реальную историю.

Два романа отличаются не тем, что в первом есть, а во втором нет выхода, а тем, что в «Кюхле» в крысоловку людей загоняет история, а во втором — судьба. Историчность первого романа более явственна и проста, история в нем играет лишь роль импульса человеческих поступков. Второй роман написан о том, что все происходит и повторяется, о том, что все решено и все, что будет, уже было, а будет «то же, что и сейчас».

Скорбность «Кюхли» связана с тем, что все несчастья происходят из-за гибели восстания; безвыходность второго — в том, что поражение оценивается не как преходящая историческая неудача, а неудача предрешенная. Во втором романе гибель восстания осмысливается не как одно из важнейших (но все-таки лишь как

одно из событий), а как единственно возможный путь русской истории.

Через сто лет после того, как зародилась тема, Тынянов пишет роман еще об одном кавказском пленнике. «Только в Новом Свете мы можем найти безопасное прибежище», — сказал Колумб своим спутникам, людям, которым уже ничего не оставалось в Старом Свете. Тынянов ставит эти слова в ответственное место — в эпиграф. Но Грибоедову хуже, чем спутникам Колумба: для него нет Нового Света.

Герои русской романтической поэмы перед декабрем уходили на Кавказ, на Восток, от «неволи душных городов». Тыняновский Грибоедов уходит в объятия казачки, в степь. Он бежит на Кавказ, на Восток с горя, как герой романтической поэмы, как бежали герои Пушкина, Байрона и Шатобриана. Он ищет прибежище. Это человек после декабря, понявший исчерпанность литературной традиции. Грибоедов интересует Тынянова преимущественно не в его индивидуальной судьбе, но главным образом как характерное явление эпохи. Писатель идет еще дальше: он настаивает на всемирности, на кругообращении повторяющихся событий: человек — эпоха — всемирная история. <...>

Ю. Н. Тынянов написал роман, в котором общественная и личная судьбы находятся в зависимостях причины и следствия. Человеческой свободы от истории, человеческой автономии не существует. Есть лишь воображаемая возможность уехать от истории в имение. Но это дилетантская социология, и надежда на то, что история в деревне действует менее энергично, чем в столице, всегда оказывалась иллюзорной. Человек не может уйти из общественной жизни, полагая, что ему удастся частная. Тынянов пишет о том, что независимой от истории личной судьбы не существует. Через его книги проходит тема зависимости человека от судеб общества. Если не удается общественная жизнь, то не удается и личная. Это правило в романах Тынянова никого не щадит исключениями. Только в первом романе оно действует более, а во втором менее непосредственно, потому что во втором романе между историей и героем стоит смягчающее удары общественное положение, в первом же высокого общественного положения нет, и поэтому воздействие истории на героя гораздо более непосредственно и болезненно.

Писатель проверяет человека восстанием. Книга о человеке, выдержавшем проверку, не весела. Но отличие ее от другой невеселой книги Тынянова, написанной о человеке, потерпевшем поражение вместе с декабризмом, в том, что она не безнадежна. Тынянов в годы создания «Кюхли» смотрит на гибель восстания как на временное поражение, как на черную полосу в историческом развитии, но писатель не считает, что гибель декабризма — это фатальное крушение всех надежд чуть ли не навсегда. В «Кюхле» писатель вместе со своим героем верит в неисчерпаемость революции. Через два года, во втором романе, о героях «Кюхли»

зазвучит восторженная и скорбная фраза: «Благо было тем, кто псами лег в двадцатые годы, молодыми и гордыми псами, со звонкими рыжими баками».

Тынянов написал роман о том, что гибель общественных идеалов сломила великого писателя. Восстание перерубило время на две части, людей на два поколения, перерубило писателя.

Оказалось, что Грибоедовых — два. Один — автор комедии и второй — автор проекта. Первого декабристы принимают, второго отвергают. Второго отвергает и монархия, угадавшая в проекте идеи «стаи славных» (декабристов).

В «Смерти Вазир-Мухтара» Тынянов оценивает Грибоедова главным образом в связи с проектом.

Тынянов убежден, что проект Грибоедова был именно декабристским.

Проблема «Грибоедов и декабристы» у Тынянова из частного случая, из научного спора превращается в волновавшую Тынянова и его современников в первое десятилетие после Октября проблему «интеллигенция и революция». Только в такой форме грибоедовский случай имеет значение для Тынянова. И роман написан не о грибоедовском случае, а о проблеме «интеллигенция и революция». Частный случай для Тынянова имеет значение только тогда, когда может превратиться в широкое обобщение. Как всякий писатель, Тынянов отвечает на вопрос своего времени, выбирая лишь форму ответа. Такой формой для Тынянова был исторический роман. Тынянов отвечает ссылкой на историю. Проблема «интеллигенция и революция» была для самой интеллигенции важнейшей проблемой предреволюционной и революционной эпох. Она мучила Л. Толстого, Чехова, Блока, русскую литературу трех десятилетий. Тынянов ищет решения в истории. Но самым неразрешимым в романе оказалась именно история (может быть, потому, что писатель заставил ее доказывать как раз то, что обычно она опровергает: вечность, повторяемость в том же качестве событий, «движение, совершающееся кругообразно и без цели»?). Через много лет после Иисуса Навина были произнесены похожие на древнее изречение слова: «Все было встарь, все повторится снова, и сладок нам лишь узнаванья миг...» В романе Тынянова одно время повторяет другое и каждое событие современности какими-то своими чертами повторяет событие прошлой истории. И поэтому проблема «интеллигенция и революция» становится у Тынянова синонимом и ассоциацией проблемы «Грибоедов и декабристы», но могла бы оказаться синонимом другой, чем-то похожей. Например, «Швабрин и Пугачев», или «Катилина и республика», или «Мильтон и протекторат». Все это происходит потому, что писатель расширил конкретные исторические обстоятельства до исторических аналогий. В конкретных же исторических обстоятельствах проблема «интеллигенция и революция» приобретала иное значение, чем при похожих обстоятельствах в прошлом.

С горечью пишет Тынянов о человеке, который пережил пора-

жение революции и которого отвергают люди, участвовавшие в ней. <...>

Значение восстания, его роль в будущем страны показаны в романе с точки зрения человека, умеющего думать смело и осторожно.

Человек, думающий смело и осторожно, обращает внимание не только на освободительную миссию восстания (кажущуюся ему проблематичной), а на способы, которыми пришлось бы прикрывать новые формы рабства людей, пришедшие на смену старым. Поэтому он иронизирует над «гимном», который бы написал Кондратий Федорович, чтобы новое рабство выглядело более привлекательно, чем старое.

Спор Бурцова и Грибоедова — это старый декабристский спор о народе и государстве. Бурцов обвиняет Грибоедова в том, что он стремится к новым порабощениям. Грибоедов обвиняет Бурцова в том, что это они стремятся к новым порабощениям.

Тынянов не противопоставляет Грибоедова декабристам. Он показывает, что Грибоедов смотрел дальше их. (Но при этом следует иметь в виду, что в качестве делегата от декабризма Тынянов вводит в роман либерала и уполномочивает его говорить от имени всего декабризма.) Грибоедов имеет свой вариант будущего и, защищая его, строго судит декабристов.

После поражения восстания оставшиеся в живых, не сосланные и не наказанные, но и не примирившиеся, вынуждены были заново пересмотреть все сделанное декабристами. И, как всегда бывает после поражения, все сделанное было пересмотрено, и многое осуждено. Но одного осуждения всегда оказывается мало, и программе расправ и уничтожений должна была быть противопоставлена убедительная цель. Положительная программа по-прежнему включала главные пункты декабристской концепции. Но теперь, после краха попыток уничтожения самодержавия, искоренения всего царствующего рода, установления республиканского строя, главной стала идея приспособления монархии для достижения демократических целей. Опять всплывают тезисы старого просветительства о просвещенном монархе, и этим иллюзиям предаются лучшие люди эпохи. Поэтому могли появиться концепции, с наибольшей убедительностью изложенные в «Стансах» и «Друзьям». Это было перевооружением, передислокацией после разгрома. Русское освободительное движение принимает новые формы.

Тынянова занимает в событии самое главное: как оно прорастет в будущее. Ему не безразлично, что вырастет из зерна, брошенного в почву. Он чувствовал, что может получиться из победы декабристов, и относился к этому серьезно. Тынянов, написавший книгу о декабристе через сто лет после поражения восстания, понимает, что обреченность восстания была не в том, что оно наступило вместо 12 марта 1826 года 14 декабря 1825-го, и даже не в том, что засвистела картечь, а в том, что между восставшими

и мастеровыми было пустое пространство. И не случайно Тынянов, автор романа о декабристе, обращается к Грибоедову, который тоже хорошо понимает это. «Народ не имеет участия в их деле, — он будто не существует», — сказал Грибоедов в исторической драме о другом заговоре против другого царя [1]. Но, как всякий исторический писатель, он думал и о своем времени.

В отличие от «Кюхли», где показано, что такое пустое пространство между восставшими и мастеровыми, в «Смерти Вазир-Мухтара» тема народа снята, и не только потому, что его действие происходит после восстания, но главным образом потому, что во втором романе Тынянов видит причины поражения в ином. Поражение восстания Тынянов вслед за Грибоедовым объясняет тем, что «100 человек прапорщиков хотят изменить весь правительственный быт России» [2], а это для ста прапорщиков задача невыполнимая. В «Смерти Вазир-Мухтара» герой не мечтатель и романтик, а трезвый политик. Не сомневаясь в том, что отсутствие связи с народом привело к поражению, Грибоедов холодно и сурово осуждает мечтателей и романтиков — сто прапорщиков.

Он, несомненно, был трезвым политиком. Но, кроме трезвых политиков, жили люди, которым были во сто крат милее сто прапорщиков, безуспешно пытавшихся изменить весь правительственный быт России, чем пятьдесят генералов, которые с успехом защищали этот быт и без промаха стреляли в прапорщиков.

Писатель тщательно взвешивает программы, прогнозы.

И тогда, после сложения и вычитания всех причин, приведших к гибели освободительное движение, в итоге романа не остается ни декабристов, ни народа. И остается в романе только реакция.

В «Смерти Вазир-Мухтара» нет народа, а вместо декабристов, создавших самую радикальную и последовательную демократическую теорию первой половины XIX века и выведших против самодержавия вооруженных солдат, есть либерал, боровшийся с радикалами до поражения восстания и, не заметив, как все изменилось, продолжающий и после поражения бороться с ними.

Проект Грибоедова остается в романе единственным носителем идеи радикального декабризма. Поэтому его губит самодержавная монархия.

Человек, неожиданно оказавшийся носителем идей радикального декабризма, — Грибоедов — погибает под ударами самодержавной монархии.

И тогда остается только реакция.

История, рок, абсолютная детерминация, судьба, процесс поглощают человеческую жизнь и отрицают свободу воли. Писатель проверяет шахматную партию после того, как она уже сыграна. Оказывается, что проиграна она правильно.

---

[1] Грибоедов А. С. Сочинения. С. 340.

[2] К биографии А. С. Грибоедова (Из неизданных материалов Д. А. Смирнова) // Ист. вестник. 1909. Т. 116. Апр. С. 148—149.

«Смерть Вазир-Мухтара» написана так, как будто бы у истории все время плохое настроение.

Кажется, что история остановлена для пристального рассматривания. Она перестает двигаться, топчется на месте, разные по характеру, по окраске эпохи не соединяются.

Это сложное и настороженное отношение к истории вызвано достаточно серьезными причинами.

О самодержавной монархии Тынянов писал после революции, которая уничтожила самодержавие. Так как революционные смены социальных систем происходят в периоды особенно обостренных общественных противоречий, то естественно, что после смены одной социальной системы другой возникает необходимость объяснить эту смену тягчайшей виновностью предшествующей исторической эпохи. В таких случаях писатель из судьи, назначение которого не только в том, чтобы ждать, но и в том, чтобы, выяснив истину, осудить или оправдать, превращается в обвинителя. По характеру обязанностей обвинитель чаще всего не считает нужным принимать во внимание смягчающие вину обстоятельства.

Через десять лет после карающей революции не всякий человек мог оставаться только объективным судьей. Тынянов не беспристрастно оценивал прошлое, подчеркивая и выделяя жестокость и неизменное постоянство в отношении самодержавного государства к людям, думающим иначе, нежели оно, о путях и нуждах исторического развития.

Получив в наследство от академического издания и гимназической традиции хорошо прибранного писателя, Тынянов понял настойчивую необходимость самым решительным образом пересмотреть и опровергнуть непроверенное и неправильное мнение. В автобиографии он писал об этом:

«Я стал изучать Грибоедова — и испугался, как его не понимают и как непохоже все, что написано Грибоедовым, на все, что написано о нем историками литературы (все это остается еще и теперь)»[1].

Тынянов создал роман о человеке, оставившем бессмертную комедию, на которой несколько поколений людей воспитывалось в духе высоких прогрессивных идеалов. Но Тынянов рассказал об этом человеке и то, что реакционные, или ослепленные, или невежественные «историки литературы» предпочитали замалчивать. Он рассказал про куруры, про честолюбие, про негладкие отношения с Пушкиным, про гладкие отношения с Булгариным, про вино, питое с палачами. Зачем Тынянов это сделал и почему до него этого не делали реакционные, или ослепленные, или невежественные «историки литературы»? Этого не делали потому, что не в состоянии были понять, как это один и тот же человек мог написать декабристскую комедию и пить с палачами декабристов. От того, что это факт, реальный факт, установленный, неопровер-

[1] Тынянов Ю. Н. Сочинения: В 3 т. Т. 1. С. 8.

гнутый, отмахивались или недоуменно разводили руками, или, багровея и брызгая слюной, говорили, что это клевета и неправда и что это следует понимать совсем не так. Но это была правда, и Тынянов от нее отмахиваться не стал. От этого отмахивались потому, что не могли (или не хотели) понять связь между поступками, противоречащими представлению о нравственном идеале писателя, и произведением, на котором несколько поколений воспитывалось в духе высоких прогрессивных идеалов. Нельзя же было представить Грибоедова, выглядящим как еще не во всем перевоспитанный герой! Кого же тогда показывать, кого приводить в пример, на чем учить гимназистов!! Эта связь для многих исследователей была неуловима, так как жизнь писателя и его произведения ставились в зависимость только от природных свойств человека, а не от воздействия на него истории. Поступки человека объяснялись не историей, а свойствами характера, чтобы снять с истории ответственность. Так как об истории николаевской России многим исследователям не хотелось говорить того, что она заслуживает, то вину перекладывали на писателя. Для того чтобы понять Грибоедова, нужно было сказать, что под гнетом роковой власти погиб величайший национальный поэт. До революции многим этого не хотелось говорить.

То, что Грибоедов может быть понят только в реальной истории своего времени, первым сказал великий русский историк литературы А. С. Пушкин.

А. С. Пушкин писал: «Жизнь Грибоедова была затемнена некоторыми облаками: следствие пылких страстей и *могучих обстоятельств»* (курсив мой. — *А. Б.*). Пушкин сделал самое главное — он поставил жизнь Грибоедова в зависимость от истории — «могучих обстоятельств». Оставалось договорить до конца, выяснить, что такое «могучие обстоятельства». «Могучие обстоятельства» — это гнет роковой власти.

Грибоедов — жертва. Но, конечно, не слабый человек, которого обижает судьба, а могучая личность, которую могут победить только могучие обстоятельства. Роман написан о том, какие усилия употребляет великий человек, чтобы не быть побежденным. Сдается он медленно, постепенно уступая самодержавию литературу, любовь, проект, жизнь. Тынянов показал, «как страшна была жизнь превращаемых, жизнь тех из двадцатых годов, у которых перемещалась кровь».

Он был одним из первых, кто узнал тяжелые предчувствия, и один из первых он стал понимать преступность художника, идущего на службу к самовластительным злодеям.

Тынянов написал роман о человеке, который создал бессмертную комедию и поднял бокал вместе с людьми, казнившими декабристов. Тынянов сделал это потому, что важно было показать, что куруры, карьера, измены были не следствием врожденных свойств человека, а были приобретены под влиянием истории. Все это — и Молчалин, и измены, и бесплодие, и Майборода, который привозит добытые им куруры, и Бенкендорф, с которым он обе-

дает, и то, что он положил столько сил, чтобы оторвать от побежденной страны кусок земли, а у ее народа кусок хлеба, — в романе есть, как все это было в жизни Грибоедова, но роман написан не об этом. Роман написан о великом поэте, о человеке со способностями государственными, о человеке, обладавшем даром точнейшего исторического предвидения. Почему же тогда Молчалин, измены, карьера? Это формы, в которых проявляет себя гнет роковой власти.

Великий поэт, человек со способностями государственными умер в тридцать четыре года, не написал второго «Горя от ума» и не воплотил в жизнь проект, потому что был обвинен в преступлении против самовластия и осужден.

Он был осужден за «Горе от ума», за проект, за дружбу с Ермоловым, за то, что «троих (из пяти повешенных. — *А. Б.*)... хорошо знал», за то, что ненавидел, за то, что осмеял тех, кто попирал достоинство и свободу человека, поэта. Он был осужден за то, что не восстал, за то, что примирился, за то, что хотел выжить, за то, что понимал, с кем его связала судьба, за то, что делал вид, что не понимает. Он не был казнен, не был отправлен в каторгу, не был посажен в тюрьму. Наказания бывают разные: смертная казнь, каторга, ссылка, высылка, домашний арест, объявление сумасшедшим. Грибоедов был наказан повышением в чине, постом посланника, невозможностью делать то, что он мог и что нужно было делать.

Тынянов создал роман о том, как сопротивляется человек роковой власти самодержавия и погибает под ударами этой власти. «Самый грустный человек 20-х годов был Грибоедов»[1], — думал Тынянов, много размышлявший о тяжелой судьбе писателя в России.

Тынянов написал Грибоедова таким, потому что важно было показать, что происходит с интеллигентом, который перестал верить в государство, которому служит, и испугался восстать против него, который знал, что такое гнусность самодержавия, но молчал об этом и старался примириться с самодержавием.

Тынянов написал книгу, в которой было опровергнуто прежнее представление о великом писателе. Он написал сложного и противоречивого человека, опровергая простое, цельное и нарочито лживое мнение о нем. И поэтому его Грибоедов был в сравнении с другими Грибоедовыми, воссозданными исследователями, желающими только добра, несравнимо более исторически достоверен. Но французы присягают: «Правда. Только правда. Вся правда». В тыняновском Грибоедове была правда, но, вероятно, не только и, несомненно, не вся. То, что написал Тынянов, было правдой, потому что, не испугавшись кривотолков, он создал не только захлебывающийся от восторга хорал бессмертной комедии, но и осудил облака, бросившие тень на жизнь великого человека. И в то

[1] Письмо Ю. Н. Тынянова М. Горькому от 21 февраля 1926 года // Архив А. М. Горького, КПП 79-8-1.

же время это не было всей правдой, потому что писатель не рассказал, как его герой противостоял времени и как повлиял на него.

В романе Ю. Н. Тынянова приподнята завеса над тайной Грибоедова; он не описание памятника, в нем была сделана серьезная попытка понять, почему Грибоедов не создал хотя бы еще одного «Горя от ума», почему он не закончил «Грузинскую ночь» и почему не сделал её такой же прекрасной, как «Горе от ума», почему он не осуществил свой проект, почему он не дописал стихотворения, не доиграл сонаты, почему он умер, не дожив. То, что написал Тынянов, не было исчерпывающей исторической правдой, потому что он ни о чем, кроме роковой власти самодержавной монархии, не сказал. Это было ошибкой, потому что если согласиться с Тыняновым, то понять, каким же образом в этой самодержавной монархии могла возникнуть одна из самых замечательных литератур мира, невозможно.

Книга Тынянова как будто бы утверждала, что все ненапечатанные комедии, все неосуществленные проекты и все загубленные жизни случаются из-за того, что революция терпит поражение.

Тынянов в величайшем романе русской литературы на патолого-анатомическом вскрытии обнаружил лишь социальные травмы погибшего. Он не написал, что только этим невозможно объяснить непохожесть человеческих судеб. Он не написал о том, что в колеса реакции попадало все население эпохи и поэтому нужно исследовать, почему из одной и той же реакции люди выходили по-разному. Тынянов не написал, что разница была не только в том, что по кому-то прошлось более тяжелое, а по кому-то менее тяжелое колесо, но в том, что в колеса реакции попадали разные люди. Разные люди по-разному переносят социальные травмы.

Заблуждение Тынянова следует опровергать как фактическую ошибку. Даже не доказательствами, а просто примерами. Это нужно делать настойчиво, потому что происходит подмена ложным тезисом не пустяка, а чрезвычайно важного явления. Важное явление заключается в том, что комедии, проекты и человеческие жизни гибнут тогда, когда превышается предел допустимого давления роковой власти.

Александр Сергеевич Грибоедов старался приобрести положение, которое избавило бы его от колеса эпохи реакции. Он был человеком, который знал цену успеху и не любил уступать. Он хотел быть победителем в споре: до восстания он написал «Горе от ума» и был прав. После восстания он написал проект и снова хотел быть победителем. В романе Тынянова Грибоедов размышляет о расстрелянной революции, знает, что вместе с революцией расстрелян и он, и думает, что если бы революция победила, то что потребовали бы еще ее жаждущие боги.

Писатель смотрит на время своего повествования глазами современника события. И хотя это взгляд не простого современника, а лучшего, то есть такого, который видит в событии многое, в том числе и самое главное — будущее, такой способ, неоднократно утверждавшийся и столь же неоднократно ниспроверженный в ми-

ровой литературе, и соблазнителен и опасен. Метод создавал иллюзию подлинности и достоверности описываемого, он вызывал доверие к писателю, как к очевидцу и соучастнику. Но серьезнейший недостаток метода в том, что даже лучшие современники события не все могут увидеть в событии правильно и понять его значение для будущего. Поэтому многие современники декабризма, и в том числе даже такие, как Грибоедов, увидели в гибели восстания не историческое событие, а фатальную предназначенность, провиденциальность и безвыходность.

Это неумение увидеть в поражении только историческое, а не роковое условие характерно для многих людей, переживших гибель надежд в связи с поражением революции. Тынянов, превращаясь в современника своих героев, утрачивал преимущество человека, понимающего события с точки зрения исторического опыта, и впадал в странное противоречие: роман написан, потому что писателя мучит современная, личная проблема, проблема интеллигенции и революции, а сам писатель уходит от проблемы, становясь современником своих героев. Как и его герои, писатель принимает частное за всеобщее, исторически преходящее за вечное. Тынянов, став современником событий, приближается к ним, но это суживает угол зрения писателя. То, что попадает в его поле зрения, он видит с поражающей отчетливостью и в мельчайших деталях. Но при таком взгляде нарушаются правильные соотношения вещей, вещи не соединяются, как куски географических карт, напечатанных в разных масштабах. Мир Тынянова похож на фотографии, на которых сфинкс и безделушка кажутся одинаковыми по величине. События, независимо от соотношений своих величин с другими величинами, приобретают одинаковое значение. Иерархия значимости стирается, вещи утрачивают свои характерные свойства. Писатель смотрит на мир как коллекционер, для которого самое важное — это самое редкое. Эта измельченность и пристальность взгляда, нарушение соотношений и смешение масштабов со всей отчетливостью выявятся в «Восковой персоне», где пропадает различие между живой и мертвой природой, между заспиртованным и живым уродом, между уродом и нормальным человеком. Мотивировка во всех случаях одна: время искажает людей и вещи, превращая мертвое в живое, живое в мертвое. С меньшей резкостью, чем в «Восковой персоне», подобные трансформации присутствуют и в «Смерти Вазир-Мухтара». Тынянов и сам знал, что подобные вещи иногда случаются. Точно и обстоятельно он написал об этом. «...Мальцов лег ничком в ковры... Он закрыл глаза, но так было страшнее, и он начал смотреть в завиток оранжевого цвета, в форме знака вопросительного». Ничего, кроме завитка в форме знака вопросительного, он не видит. Это случается всякий раз, когда человек рассматривает предмет на слишком близком расстоянии. И писателю, не отошедшему от события на расстояние исторического опыта, угрожает опасность увидеть лишь завиток. С Тыняновым этого не случилось, а если и случалось, то не часто только потому, что убеждение в малом

отличии живой природы от мертвой, сфинкса от безделушки, завитка в форме знака вопросительного от исторического потрясения было преодолено новым и в известной мере иным пониманием исторических закономерностей и материала, на котором он работал. Но борьба материала и метода в его художественном творчестве не всегда кончалась бесспорной победой материала. И всякий раз, когда реальная история уступала место внеисторическому закону, выдаваемому за общеисторический, появлялся вульгарно-социологический завиток. Поэтому у Тынянова получилось, что гром пушек, расстрелявших восстание, раздался только как гром победы. Тынянов не считал, что это была лишь тактическая победа. В стратегии русской истории ее роль оказалась совсем иной. Поэтому в «Смерти Вазир-Мухтара» гибнет великий поэт. «Кюхля» тоже кончается смертью героя, и тоже на последней странице появляется Пушкин. Однако в «Кюхле» Пушкин представлен как оживающий, а в «Вазир-Мухтаре» как идущий на смерть.

Но «Смерть Вазир-Мухтара» не антитеза первого романа, а развитие его идей, героев и стилистики. Сходство и различие двух первых романов Тынянова связаны со сходством и различием преддекабрьской и последекабрьской эпох русской истории, о которых они написаны. И как новая эпоха всегда производна от старой, так и поздняя книга всегда вырастает из ранней. Единство обоих романов обусловлено общей проблемой — проблемой интеллигенции и революции. Но как одно время не повторяет другое, так не повторяют друг друга и книги. Отличие второго романа от первого связано не с непохожестью материала, а с отношением писателя к нему. Решающим оказалось различное в обоих романах отношение писателя к истории. Это было важно для Тынянова не только потому, что он был историком, но главным образом потому, что он был человеком, который многое понимал и многое предвидел. Отличия «Кюхли» от «Смерти Вазир-Мухтара» связаны с неодинаковым отношением писателя к побудительным причинам событий. В «Кюхле» событиями управляет конкретная, реальная история, а в «Вазир-Мухтаре» событиями и поступками людей управляет внеисторический закон, обобщение, особенность, свойственная определенному времени, но распространенная на все времена. Поэтому «Кюхля» оказался одной из лучших книг для взрослых и юношества, а «Смерть Вазир-Мухтара» — одной из глубочайших книг русской литературы.

Конкретным выражением проблемы интеллигенции и революции в обоих романах являются последствия поражения декабрьского восстания.

В «Кюхле» восстание губят нерешительность, бездеятельность, отсутствие связи с народом, доносы и батарея гвардейской артиллерийской бригады, которые появляются вследствие определенных исторических условий. Гибель восстания и героя допускается как вариант, но вовсе не как единственно возможный. И Кюхельбекер — романтик, энтузиаст, «сумасшедший», поэт, Кюхля — смотрит на вещи куда более здраво, чем Грибоедов — сухой, строгий,

рассудительный, трезвый дипломат. Кюхельбекер не задумывается, было или не было что-то решено историей. Он встречает своего друга, берет у него пистолет и идет на Петровскую площадь.

В «Вазир-Мухтаре» гибель восстания и героя объяснены заранее задуманным процессом, который не только изменить нельзя, но результаты которого уже заранее известны героям романа. Герои романа не живут, а доживают. <...>

Люди в «Вазир-Мухтаре» — те же люди, что и в «Кюхле», и история во втором романе не другая история, а та же, что и в первом. Но в «Кюхле» главное — это то, что человек делает в истории, в «Смерти Вазир-Мухтара» — что делает история с человеком. «Смерть Вазир-Мухтара» — это роман, написанный в страдательном залоге: в нем рассказано не те, что делает человек, а что делается с человеком. История «Вазир-Мухтара» какая-то уж очень самостоятельная и независимая.

В отличие от «Кюхли», где история проходит цепью крупных событий, описанных обстоятельно и подробно, в «Вазир-Мухтаре» исторических событий нет, а есть только исторические герои. Вместо изображения исторических событий предлагается рассказ о том, как человек реагирует на происходящее. Эта книга о закономерностях, которые выше истории, о процессах, которые управляют ею; все, что происходит в книге, происходит как бы после истории. Все заканчивается вместе с разгромом восстания, а после разгрома начинается выяснение отношений героев к истории. Во втором романе люди умирают от ран, полученных в первом. После разгрома восстания в «Кюхле» параллельно идут две истории: одна за стенами крепости, другая в крепостной одиночке. «Он пишет статьи, в которых сражается с литераторами, давно позабытыми, и хвалит начинающего поэта, который давно кончил... Все тот же Дельвиг, в его глазах ленивый и лукавый, все тот же быстро смеющийся Пушкин и та же веселая, легкая и чистая, как морской воздух, Дуня». А за стенами крепости своя история: «умер Дельвиг», «какой-то гвардеец убил на дуэли Пушкина», «решилась не ехать» к нему Дуня.

История раздваивается, разлагается. Она разделена на две неравные части — большую и малую. В «большой» истории, в России, происходят события огромного значения, а в «малой», в Сибири, — незначительные. Между событиями «большой» и «малой» истории соблюден масштаб: события петербургской истории переносятся на сибирскую карту крохотными значками: «...в январе 1837 года у почтмейстера Артенова веселье... Дронюшка нашла себе жениха, выходит замуж за Вильгельма Карловича Кюхельбекера». «Через месяц после свадьбы Вильгельм узнает, что какой-то гвардеец убил на дуэли Пушкина». В «большой» истории убийство Пушкина, в «малой» — свадьба Кюхельбекера, там Дуня, здесь Дронюшка. Подчеркнутая единовременность убийства Пушкина и женитьбы Кюхельбекера вызвана уверенностью писателя в том, что после тяжелых общественных потрясений стирается

исторический рельеф и утрачиваются различия между большим и малым. Эта мысль окажется чрезвычайно устойчивой. Она приведет к тому, что в «Вазир-Мухтаре» история окажется серьезно поправленной психологией, в «Малолетнем Витушишникове» любовная неудача царя окажет существенное влияние на судьбу государства, а в «Восковой персоне» деяния Петра I встанут рядом с монстрами и натуралиями. Но в «Смерти Вазир-Мухтара» и рассказах уравнение великих и незначительных событий приводит не к снижению великих, а к возвышению незначительных. Все события во втором романе и рассказах приобретают повышенное значение. Вот два исторических ряда в двух романах.

«Кюхля»:

«В 1819 году блеснул кинжал студента Занда... Вся Европа знала, что Зандов удар падает на Александра и Меттерниха...

Вслед за кинжалом Занда засверкал стилет Лувеля: в феврале был убит герцог Беррийский...

Троны королей снова закачались...

В Испании дело было, пожалуй, еще серьезней: король, трусливый и загнанный, как заяц, уступал кортесам шаг за шагом... Народ, предводимый вождями Квирогой и Риэго, глухо волновался...

15 сентября 1820 года корабль, пришедший из Лиссабона в Петербург, привез известие, что в Португалии революция...

В Греции началась война за освобождение от ига Турции...

Таков был календарь землетрясений европейских».

«Смерть Вазир-Мухтара»:

«На всем протяжении России и Кавказа стояла бесприютная, одичалая, перепончатая ночь.

Нессельрод спал в своей постели...

Ровно дышал... Макдональд...

Пушкин... прыгал по кабинету...

Храпел в Тифлисе... генерал Сипягин...

Чумные, выкатив глаза, задыхались в отравленных хижинах под Гумрами...

Герцог Веллингтон и Сент-Джемский кабинет в полном составе задыхались в подушках.

Дышал белою плоской грудью Николай...

И спал за звездами, в тяжелых окладах, далекий, необычайно хитрый император императоров, митрополит митрополитов — бог. Он посылал болезни, поражения и победы, и в этом не было ни справедливости, ни разума, как в действиях генерала Паскевича...»

В «Кюхле» выделены из истории «землетрясения». Спокойные периоды для Тынянова в первом романе не имеют значения. В «Вазир-Мухтаре» гор и низменностей нет. Он весь высоко приподнят. Ровной линией вытянуты Сент-Джемский кабинет, и генерал Сипягин, и чумные под Гумрами, и вице-канцлер империи Нессельрод, и полковник Макдональд, и император Всероссийский Николай Павлович, и император императоров господь бог.

Отличие исторических рядов обоих романов в том, что в первом конкретное событие не выходит за пределы своей реальной значимости, а во втором роль самого события резко понижена, но приобретает повышенную роль то, что за ним стоит. Исторические ряды «Кюхли» и «Смерти Вазир-Мухтара» относятся друг к другу, как арифметическое и алгебраическое значения: частные значения «Кюхли» входят в общую формулу «Вазир-Мухтара». При этом они утрачивают конкретную осязательность.

Стилистическая неоднородность первого романа, связанная с тем, что в нем генетически совмещены различные линии, которым предстоит развиться в «Вазир-Мухтара» и «Пушкина», привела к неустойчивости сходства и различия общих для всех романов Тынянова элементов. Сложность связей «Кюхли» и «Смерти Вазир-Мухтара» наиболее очевидна в общих эпизодах, общих героях, истории, сходной фразеологии.

Люди в «Вазир-Мухтаре» не другие, а те же, что и в «Кюхле», и история во втором романе та же, что и в первом. Но «странность» человека из первого романа становится во втором «сумасшествием», а частный случай истории приобретает всеобщее значение абсолютного исторического закона. Во втором романе перерождения людей и переоценки их поступков не происходит, а происходит усиление, конденсация прежних человеческих свойств, и поступки людей приобретают повышенное значение. Все во втором романе связано с первым, и все усилено и приобретает повышенное значение. Усиление прежних свойств вызвано повысившимся давлением времени. Гибель декабризма только обнажила наиболее характерные свойства человека, и поэтому хорошие люди стали еще лучше и еще хуже плохие.

Второй роман выбирает из первого мотивы и темы по духовной родственности и вступает с ними во взаимоотношения, как в химической реакции. Но в химической реакции не любое вещество вступает во взаимоотношения с любым, а по определенным тяготениям одного к другому, по избирательному сродству. «Смерть Вазир-Мухтара» сообщила «Кюхле» определенный облик и выявила не замеченные раньше черты. После «Смерти Вазир-Мухтара» «Кюхля» стал значительнее и лучше. «Вазир-Мухтар» в отношении «Кюхли» сыграл роль французских импрессионистов, о которых Уайльд сказал, что они открыли лондонские туманы. Без «Вазир-Мухтара» многое ответственное и важное в «Кюхле», вероятно, не обратило бы на себя внимание. Это обычный случай в истории литературы: какое-то явление обнаруживается последующим историческим опытом. Это закон восприятия по сходству. Так открываются незамеченные черты не только отдельных книг, но так открываются забытые, то есть до определенного времени ненужные писатели, литературные школы, стили, тысячелетия. Так символистами был открыт Тютчев (открытый Некрасовым в 1849 году, но за ненадобностью снова забытый на пятьдесят лет), романтиками были открыты средние века, Возрождением — античность. «Вазир-Мухтар» открыл в «Кюхле» сложность и противоречивость

конструкции, связанные с трагической концепцией декабрьского поражения. Второй роман возник из трагической концепции разгрома восстания, которая уже началась в первом романе. Он лишь явственнее обнаружил ее. Книга не возникла на гладком месте, а была естественным продолжением «Кюхли» и результатом воздействия условий, которые диктовало писателю время. Книги не возникают на гладком месте, а рождаются из условий, которые диктует время, и из предшествующих книг.

Но, кроме условий, которые диктует время, существуют человеческая воля, нравственная ответственность и сознательный выбор. И человек, пребывающий в добрых отношениях со временем, то есть соглашающийся или не соглашающийся делать то, что ему велят, часто оказывается не столько лишенным выбора, сколько жаждущим сделать такой, который полегче.

В русской литературе двух веков было много прекрасных писателей, и среди них были разные люди. Юрий Николаевич Тынянов был не только прекрасным писателем. Он был чистым человеком, старавшимся писать так, как он считал нужным, а не так, как ему часто и настойчиво рекомендовали.

Так как революция совершалась во имя свободы, то всякие ограничения ее вызывали у некоторых интеллигентов раздумья, разочарования и переоценки.

Значительная часть русской дореволюционной интеллигенции была за революцию, потому что считала, что ее интересы совпадают с интересами людей, совершающих революцию.

В большинстве своем русская интеллигенция была против монархии, потому что считала, что монархия стесняет ее свободу.

Интеллигенция ждала, что свободу ей принесет революция.

Но революция, которая совершалась для всего народа, не могла считаться с представлениями интеллигенции о свободе. А так как государство, возникшее в результате революции, не предполагало безграничную свободу, особенно такую, которая могла быть обращена против него, то оно предлагало интеллигенции свободу, которая могла быть употреблена во благо народа.

Диктатура пролетариата была, несомненно, иной свободой, чем та, которую представляла себе некоторая часть дореволюционной интеллигенции.

Поэтому представления о свободе этой интеллигенции, встретившись с представлениями, которые возникли в послереволюционном государстве, чувствовали себя ущемленными.

Должны были пройти годы для того, чтобы новые представления о свободе были правильно поняты и оценены.

Какой же представлялась свобода дореволюционной демократической интеллигенции?

Дореволюционная демократическая интеллигенция видела смысл жизни в шумных парламентских дебатах, многопартийной системе, либеральных законах, в запрете уголовного преследования по политическим мотивам, в свободе вероисповедания, слова,

печати, собраний и уличных шествий, в открытой критике правительства. Но лишь в буржуазном толковании всех этих понятий. Буржуазное же толкование, конечно, мало способствовало укреплению пролетарского государства.

Эти представления были наивны и характерны для прекраснодушного либерализма, ничего не понявшего в идеологии диктатуры пролетариата и серьезно рассчитывавшего, что ему разрешат шумные парламентские дебаты.

Конечно, такое представление о свободе было неприемлемо для государства диктатуры пролетариата.

Эта идеологическая борьба получила в литературе скорое и непосредственное выражение.

Все здесь было важно и крайне болезненно, и поэтому произведения этой темы знали лишь два исхода: признание героем ошибочности своего пути или его гибель.

Поэтому возвращается к жизни Рощин Алексея Толстого и кончает жизнь самоубийством Володя Софонов Ильи Эренбурга, поэтому прозревает доктор Степанов Юрия Олеши и гибнет Андрей Старцов Константина Федина.

И поэтому уходит в эмиграцию Евгений Замятин и возвращается из эмиграции Александр Куприн.

«Смерть Вазир-Мухтара» была написана в то время, когда представления Тынянова о свободе были еще недостаточно определенны.

Тревоги нэпа в значительно меньшей степени коснулись Тынянова (который в разгар нэпа написал «Кюхлю»), чем укрепление государства диктатуры пролетариата (когда была написана «Смерть Вазир-Мухтара»).

Болезненно и противоречиво восприняла и отразила нэп литература этих лет.

Тему «нэп — революция» начал Маяковский. Поэт считает: нэп враждебен, но необходим революции. Он вызывает горечь и скорбь. Писатель-революционер видит, как

с матрацев,
вздымая постельные тряпки,
клопы, приветствуя, подняли лапки...
. . . .
Иисус,
приподняв
венок тернистый,
любезно кланяется.
Маркс,
впряженный в алую рамку,
и то тащил обывательскую лямку.

Тревога за революцию в годы обострения внутрипартийной борьбы, победы в этой борьбе и осуждения противников в годы нэпа и близящейся коллективизации вызвала настороженные пи-

сательские раздумья о судьбах и путях революции. Эти переживания знали многие писатели в то время.

Куда нам пойти? Наша воля горька!
Где ты запоешь?
Где я рифмой раскинусь?
Наш рокот, наш посвист
Распродан с лотка...
Как хочешь —
Распивочно или на вынос?

Мы пойманы оба,
Мы оба — в сетях!
Твой свист подмосковный не грянет в кустах,
Не дрогнут от грома холмы и озера...
Ты выслушан,
Взвешен,
Расценен в рублях...
Греми же в зеленых кустах коленкора,
Как я громыхаю в газетных листах!..

Так тревожно думает о новой эпохе Багрицкий.

Как я стану твоим поэтом,
коммунизма племя,
если крашено —
рыжим цветом,
а не красным, —
время?!

Это в «Лирическом отступлении» говорит Асеев.

Нэп не только портил настроение некоторой части интеллигенции, но и вызывал нежелательные раздумья. Они особенно важны у людей, о которых принято думать, что у них по этой части все совершенно благополучно.

Вот над чем в эти годы задумывался Маяковский:

Я хочу быть понят моей страной.
А не буду понят — что ж.
По родной стране
пройду стороной,
как проходит
косой дождь[1].

[1] Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: В 12 т. М., 1940. Т. 7. С. 504—505.

Эти строки — строфа из стихотворения «Домой!», написанного в конце 1925 года после возвращения из Америки. В 1928 году в письме начинающему поэту Равичу Маяковский говорит о причине, по которой он впоследствии эту строфу исключил. «Ноющее делать легко, — оно щипет сердце не выделкой слов, а связанными со стихом посторонними параллельными ноющими воспоминаниями... Несмотря на всю романсовую чувствительность (публика хватается за платки), я эти красивые, подмоченные дождем перышки вырвал». (Там же. Т. 10. 1941. С. 314.) Маяковский рассказал лишь о том, почему он эту строфу исключил. Но еще более важно понять, почему эта строфа была написана.

Некоторой части интеллигенции нэп был отвратителен. Они думали, что революция испорчена нэпом.

Тогда появились произведения, в которых зазвучала тема крушения веры, гибели идеалов, скорби и разочарований.

«Человек ел и спал, и во сне все еще грезились ему видения войны. Творчество выражалось в производстве банных веников и глиняной посуды — такой же, как в пращуровские времена».

«Листки декретов настойчиво требуют — творчества, творчества, творчества... Да, это потруднее, чем пироксилиновой шашкой взорвать мост, в конном строю изрубить прислугу на батарее, выбить шрапнелью окна в фабричном корпусе...»

«Ольга Вячеславовна сжимала кулачки, — она не могла мириться с тишиной, с семечками, банными вениками и огромными пустырями захолустья».

Это в «Гадюке» А. Толстого мучаются и мечутся люди, совершившие революцию и победившие в гражданской войне.

Человек был счастлив, был сам собой в годы революции и гражданской войны, в годы, когда он страдал, проливая кровь, когда он верил. Он верил, что кончатся войны, кончатся невзгоды и начнется жизнь, не похожая на прежнюю, начнется небывалая жизнь. Он верил в справедливость революции. Война кончилась, утихли невзгоды, а жизнь началась трудная и по какой-то непонятной (героям литературы этих лет) причине похожая на ту, которую убивали в годы революции и гражданской войны... Жизнь с бакалейными лавочками, семечками, чулками телесного цвета... И тогда человек поднимает револьвер, добытый в бою, и — стреляет. Писатель вкладывает в руку героя револьвер, спички, которыми он поджигает ненавистный, пошлый, ни в чем не изменившийся город, посылает своего героя умирать в Персию.

Но это был лишь нэп! С его романсами и туалетами... И не все сомнения и разочарования были связаны с ним.

В 1926 году — с начала индустриализации — стало ясно, что нэп допивает свою последнюю рюмку.

Но с 1927 года стали выходить «Зависть» Ю. Олеши, «Заговор равных» И. Эренбурга, «Сумасшедший корабль» О. Форш, «Художник неизвестен» В. Каверина, «Смерть Вазир-Мухтара» Ю. Тынянова — произведения, отразившие сложность человеческих отношений уже не эпохи нэпа, а начавшейся новой эпохи — эпохи укрепления диктатуры пролетариата.

Эта тема давала пищу для разнообразных размышлений, причем люди, как это часто еще бывает, думали на этот счет неодинаково, а некоторые литературные критики считали, что в определенные исторические периоды не следует особенно увлекаться демократией и что вообще к этому вопросу нужно подходить сугубо осторожно, а не так — тяп-ляп.

Такие нехорошие литературные критики говорят: надо подождать с демократией, потому что, вы сами знаете, что в... (называют страну) настоящий убийца, который, если мы будем зани-

маться всякой чепухой, покажет нам такую демократию, что оё-ёй, и вообще при данном международном положении...

Действительно, существует такая социология: если в... (называют страну) — настоящий убийца и вообще международное положение, то первое, что нужно сделать, это маленько убавить излишек демократии.

Демократию нельзя откладывать до лучших времен, на после, на будущее. Демократия не должна прерываться и останавливаться ни на минуту. Потому что во время остановок могут быть причинены неисчислимые бедствия и потому что в подходящих обстоятельствах всегда найдутся такие люди, которые будут помнить об этом перерыве, ждать его и делать все, чтобы он наступил снова. И он наступит. Ведь всегда найдутся серьезные и убедительные причины снова отложить. Не правда ли? В самом деле, то война, то перед войной, то после войны, то острейшая и безотлагательная необходимость пересмотреть устаревшие понятия и создать подлинно научные. А так как человечество во всю историю только и делает, что воюет, или готовится к войне, или оправляется от нее, или пересматривает устаревшие понятия и создает подлинно научные, то, конечно, для демократии совершенно не остается времени. Не правда ли?

Смысл демократии не в том, что существует нечто прекрасное и знающие люди изо всех сил заставляют незнающих людей стремиться к нему. Демократия заключается в том, что люди могут решать сами и выбирать, что им следует делать. Нужно всеми способами опровергать уверенность тех, кому наплевать на все, кроме своей власти, что демократия, видите ли, не цель, а средство. В этом рассуждении спрятана отвратительная самодовольная уверенность в том, что кто-то знает, а другие не знают эту цель и кто-то должен вести к этой цели, а все остальные, посвященные или несогласные, должны идти за таким водителем. Но проходит время, и вдруг выясняется, что водитель и сам ничего не знает, кроме того, что вера, которую он жестокостью, хитростью и обманом сумел внушить, очень полезна только ему да десятку его холопьев, а если эта вера внушалась (разными способами) десятилетия, то и многим тысячам холопьев, которые, конечно, никогда не простят, что им плюнули в душу, низвергнув кумира, вместе с которым они совершали преступления и который не позволил бы, чтобы им, холопьям, неокрепшие умы плевали в душу и в другие части их чувствительных организмов.

Но еще раньше, чем опасения, связанные с различным пониманием демократии, возникает некоторое беспокойство за отдельных товарищей, которые, будучи перегружены ответственной работой, могут иногда пренебречь высокими идеалами.

В связи с этим Маяковскому «чудится»

...что на красном погосте
товарищей
мучит
тревоги отрава.

. . . .

— А вас
не тянет
всевластная тина?
Чиновность
в мозгах
паутину
не свила? —

а Тынянову кажется, что диктатура пролетариата не во всем является той свободой, которую ждала и искала дореволюционная интеллигенция, склонная видеть в глубокой заботе о ее духовном перевоспитании лишь новые порабощения.

Лирическая интонация романа Тынянова связана не с приемом, а с жанром. Жанр «Смерти Вазир-Мухтара» — лирика. «Смерть Вазир-Мухтара» — это не только исторический роман о Грибоедове, но и трудное, полное сомнений повествование о себе и о своем времени.

Годы с 1925-го по 1927-й шли без явно ощутимых исторических потрясений, без кризисов и политических взрывов. Но гул потрясений не ушел, а лишь отступил. Мирная жизнь прерывалась кулацкими мятежами, убийствами из-за угла, угрозой интервенции. Это было время, полное напряженных, но часто не выдающихся событий, подобное дням, о которых в военных сводках во время тяжелых и кровопролитных боев говорится как о прошедших без существенных перемен.

В творчестве Тынянова тоже как будто не происходило потрясений, кризисов и взрывов. Было развитие прежних идей, идей, возникших еще в «Кюхле». Но атмосфера напряженности и тревоги стояла в те годы над миром. И напряженность, и тревога, которые раньше других слышит художник, привели Тынянова к тому, что из первой книги были извлечены наиболее трагические, тревожные и пессимистические мотивы. И эти мотивы были сгущены до такой степени, что второй роман сравнительно с первым оказался явлением качественно иным.

В эти годы эволюция писателя была сложна и отразила колебания вновь двинувшегося времени. Наступила пора, когда государство перешло к реализации победы революции.

Старая проблема взаимоотношений интеллигенции и революции сменилась новой — проблемой взаимоотношений интеллигенции и послереволюционного государства, к концу первого десятилетия принявшего четкую и законченную форму диктатуры пролетариата.

В конце 20-х годов некоторая часть русской интеллигенции стала переносить на современную действительность аналогии прошлых революционных эпох.

Это была история, не придающая существенного значения новым особенностям и подбирающая родственные черты ушедших эпох. Прошлая история интересовала не как опыт, а как закон,

годный для всякой эпохи. Подобно писателю, в «литературе» не выходящему за пределы отработанных предшественниками приемов и комбинаций, некоторая часть русской интеллигенции конца 20-х годов во время завершения нэпа, начала коллективизации и индустриализации, в разгар внутрипартийной борьбы, в эпоху безоговорочной победы диктатуры пролетариата стала к реальной жизни прикладывать литературно-исторические реминисценции. Тогда пришли идеи повторяемости исторического события, движения по замкнутому кругу, всеобщий исторический закон.

Это были годы, когда революция в одной из своих форм — вооруженного переворота — была уже закончена, но еще не приняла форму социализма. В эти переходные годы интеллигенты, сверяющие свое старое представление о человеческой свободе с новым представлением, стали помаленьку бросать это занятие, поняв, что сейчас нужно заниматься не этим, и опасались возможных осложнений.

«Смерть Вазир-Мухтара» создавалась через десять лет после революции, больше тридцати пяти лет назад.

Мы говорим о герое художественного произведения, не забывая прикрепленность его к своему времени, его биографию, газеты, которые он читал, людей, которые его окружали. Мы рассматриваем его как историческое явление. Но, говоря о человеке, который создал этого героя, мы забываем, что ведь он тоже историческое явление и что его тоже нельзя понять вне реальной, конкретной истории его дней, а не эпохи вообще. К Тынянову это относится так же, как и ко всем другим писателям, только осложняется тем, что он принадлежал к категории художников, которые не откликаются на события непосредственно. Эволюция его творчества находится в зависимости не от того или иного исторического события, происшедшего в это время, а от причин, вызвавших это событие. Для Тынянова поры создания «Кюхли» и «Смерти Вазир-Мухтара» проблема интеллигенции и революции, независимо от различия решений ее в обоих романах, была первостепенной. Ее решали все послеоктябрьское десятилетие, сначала уходя на войну с белыми или в эмиграцию, потом уходя в деревню за хлебом для страны, или, превращаясь в высокооплачиваемых фразеров, заливающих революцию сиропом речей, решали ее в романах и лирике, в кино и театре. Люди становились врагами, обвиняли друг друга в измене, и были они друг для друга не литературными именами, знакомыми по книгам, а реальными людьми, с которыми еще так недавно печатались в одних сборниках, пили чай, соглашались и спорили. Люди тех лет не пришли в революцию с цветами и с ясным взглядом на историю человеческого общества. Из всех событий всемирной истории Октябрьская революция вызвала самые длительные выяснения взаимоотношений, больше всего надежд, крушений, веры, сомнений, напряженной работы мысли, отчаяния и счастья. У интеллигентов 20-х годов далеко не всегда было ясное, простое и безошибочное мировоззрение.

Мировоззрение создавалось долгие годы, в революцию и после нее, благодаря ей. Это было время, когда взгляды многих людей еще только складывались и перестраивались. Соединительный союз «и» в словосочетании «интеллигенция и революция» соединял не всех и часто звучал, как наречие «против». Можно было «всем телом, всем сердцем, всем сознанием» слушать революцию и одновременно с этим скорбеть о «библиотеке в усадьбе», которую революция уничтожает.

Пути истории революции и послереволюционных периодов, которые для Гейне и Франса были только гипотезами, для Тынянова стали реальной действительностью. Будущее Тынянову не казалось пахнущим «юфтью, кровью и великим множеством палок», как полагал Гейне, и не олицетворялось в образах жаждущих крови богов. Революция была для Тынянова исторической закономерностью, и этапы послереволюционного развития оказывали на писателя прямое воздействие. Писатель менялся, и менялись его герои.

«Смерть Вазир-Мухтара» — главная книга Тынянова, собравшая вокруг себя обширную полемику, начавшуюся с того, такой или не такой должен быть Грибоедов, и вышедшую в решение путей и судеб русской литературы, — была уже написана.

Суждение о главной книге Тынянова было противоречиво, и это в известной мере сужало возможности писателя.

Тогда Тынянов после многих лет опасений и нерешительности, полагая, что завоевал свое право, и уже предчувствуя, что опоздал, начинает книгу о человеке, чья судьба была еще более трагична, чем судьба героев двух его первых романов.

Но было решено, что трагическая судьба не должна быть во что бы то ни стало окрашена в трагические тона.

Все в новом романе будет не похоже на предшествующие, и люди, которых мы знали по ранним книгам писателя, попав в новую, окажутся преображенными.

Это произошло не только потому, что писатель обратился к миру ребенка, что, несомненно, имело известное значение, и не потому, что действие написанных частей происходит до 14 декабря 1825 года, что для Тынянова имеет значение чрезвычайное, и даже не потому, что Тынянов обращается к человеку, которого он считал олицетворением самых высоких и важных начал русской истории, и не потому, что роман создавался в годы, когда исчерпала себя проблема «интеллигенция и революция», нелегкая проблема нашей истории, но потому, что из двух историй — прошлой и современной, влияющих на писателя, — решающее значение приобрела вторая история.

Тынянов написал роман с точки зрения человека, который ненадолго пережил Грибоедова и никогда не узнал, что же было потом. Роман написан так, как будто бы потом больше ничего не было, как будто бы потом только убивали поэтов, как будто бы поэты больше ничего не писали, а если и писали, то лишь «бара-

банные поэмы» («Полтава») или стихи, за которые сгорают со стыда («Стансы»)...

Это мнение неверно. После 30 января 1829 года в русской истории произошли события, которые это мнение опровергают.

Тынянов ошибся, полагая, что в эпохи реакции ничего, кроме реакции, не бывает.

Исторический роман не может быть только историческим. Он становится историческим тогда, когда события прошлого представлены как предшественники и когда по этим событиям можно добраться до того, что из них вышло. Исторический писатель — палеонтолог: по осколку, по кости события он восстанавливает умершее целое.

Если по событиям и людям, описанным в «Смерти Вазир-Мухтара», добираться до конечного результата, то мы, несомненно, придем к какому-то иному результату, чем тот, который существует в действительности.

Этим иным результатом было бы (следуя логике романа) перерождение революции и возникновение тиранического, деспотического самодержавного полицейского государства.

Это не было ни случайностью, ни вкравшимся незаметно противоречием.

Система «Вазир-Мухтара» была последовательной и жесткой, и в ней не было исторического развития. Может быть, это произошло потому, что не все было понято в исторических обстоятельствах конца первого послереволюционного десятилетия и писателю стало видеться то, чего не было: исчерпанность революции и отступление от нее.

Если о социалистической революции можно было думать, что она кончилась тем же, чем кончились все предшествующие революции: в Нидерландах наследственным штатгальтерством, в Англии — протекторатом, во Франции — империей (дважды), то уж, конечно, можно было подумать, что за одним поэтом убьют другого, что все поэты будут убиты, что, может быть, декабристы и подготовили Герцена к политическому поприщу, но проку от этого очень мало, потому что Герцен вынужден был уехать в Англию, а в России остался Муравьев-вешатель.

В романе зазвучали ноты, для советской литературы неожиданные.

Роман Тынянова разошелся с одним из важнейших устоев советской литературы: с ее категорическим требованием исторического оптимизма.

Так как вопрос об историческом пессимизме и оптимизме — это вопрос не расположения духа, а мировоззрения, то, естественно, речь идет не о том, сколь веселой или невеселой может быть книга советского писателя. Советская литература считает, что ее исторический оптимизм — это оптимизм исторического опыта.

Зная, что революция возникает в результате всего предшествующего исторического процесса, важнейшую роль в котором играют люди, противопоставившие себя самодержавию, советская

литература не соглашается с писателем, настаивающим на том, что этих людей или не было вовсе, или что они только подавлялись, или что они не сыграли существенной роли.

Оптимистический характер советской литературы (и, в частности, исторической) связан с тем, что она всегда знала, чем все кончится. Советская литература всегда заявляла, что она не боится печальных концов. Но она всегда настаивала на том, что печальный конец — это не конец всему. Печальный конец она рассматривала как возможный, но, конечно, нежелательный случай.

Спор о романе, который ведется уже треть века, не был ни схоластическим, ни пустым. Как во всяком затяжном процессе, главными были вопросы, далеко выходящие за пределы самого повода. Идет старая, трудная, долгая тяжба о праве художника на изображение темных сторон жизни. О праве неотъемлемом и гарантированном конституциями всех стилей.

Этот спор часто уводили в плоскость словопрений о том, должна ли быть советская книга веселенькой или (иногда) она может быть (немножко) и грустненькой. И бывали годы, когда верх брала идея веселенькой книги. Но истинный смысл спора, конечно, никогда в этом не был. С этой точки зрения исторический романист такая же сторона в споре, как и автор книги на современную тему, потому что и для того и для другого важен не сам факт (черного или белого цвета), а причины, которые его окрашивают. Сам же по себе факт может ничего и не значить. Он приобретает значение лишь как пример, как доказательство правильности мнения писателя.

Фактами «Вазир-Мухтара» Тынянов доказал гнусность российского самодержавия. То, что у Тынянова дело обернулось историческим пессимизмом, говорит о том, что не следовало лишь этими фактами ограничиться, но отнюдь не говорит о порочности самого принципа.

Тынянов ошибся, распространив на все века и на все континенты закон умирания искусства в связи с поражением революции. Он ошибся, не заметив, что искусство может существовать в неблагоприятных условиях, что обыкновенные неблагоприятные условия еще не в состоянии помешать явиться лирике Катулла, «Освобожденному Иерусалиму» и «Мертвым душам». Вот когда неблагоприятные условия достигают степени безраздельной победы самодержавной власти, тогда искусство испускает последний вздох и вместо него начинают производиться в громадных количествах оратории шовинизма и хоралы хвалы.

И неблагоприятные условия не один раз достигали степени безраздельной победы самодержавной власти, и тогда немецкая литература после победы феодалов в Великой крестьянской войне, в годы беспробудной реакции промолчала всю вторую половину XVI века. А при Алексее Михайловиче реакция с искусством расправилась так: утопила в Москве-реке пятьсот возов гуслей, сопелей, сурн, рогов, бубнов, домбр, гудков и прочих бесовских орудий. И все смолкло надолго. И после войны за испанское на-

следство искусство четверть века ходило с завязанным ртом. А когда в Германии пришли к власти нацисты, то за несколько месяцев все живое искусство было стравлено скоту, и если нужно доказывать, что тягчайшая реакция может раздавить национальную культуру, сопротивление которой имеет предел, то немецкий аргумент 30—40-х годов неотразимо убедителен. И убедительность его становится еще более очевидной, если вспомнить, что рядом с подлой литературой рейха существовала замечательная литература эмигрантов, литература Томаса и Генриха Маннов, Стефана Цвейга, Бруно Франка. До нее не дотянулись руки, и она осталась. А до своей, в рейхе, дотянулись, и она погибла.

Но Тынянов написал роман о важнейшей проблеме общественной истории — о художнике и революции, о том, что капитуляция перед «роковой властью» убивает художника.

«Смерть Вазир-Мухтара» — это книга о Грибоедове и восстании декабристов и книга об интеллигенции и революции.

В книгах Тынянова ведется спор века нынешнего с веком минувшим, но писатель приветствует нынешний век не как Иосиф Флавий — перебежчик, а как человек, взвешивающий аргументы обеих сторон и полагающий, что он знает, на чьей стороне истина.

Изолированность от предшествующей и последующей истории «Смерти Вазир-Мухтара» и «Восковой персоны» была характерна для мышления Тынянова. Но в разные годы писатель не одинаково думал о связях различных эпох, и в других его произведениях явственна преемственность истории, веков, культур. У него нет отдельно прошлого, отдельно настоящего, будущего, но есть переход прошлого в настоящее, настоящего в будущее. Век сливается с веком. Граница эпох проведена не железом, а кистью по влажной бумаге.

Книги Тынянова — это книги об интеллигенции и революции, об интеллигенции и власти. О необходимости, вынужденности, выстраданноста и исторической бесспорности революции, о трагической судьбе человека в самовластном, деспотическом, тираническом полицейском государстве. Поэтому в его книгах столько горя, тягчайших обстоятельств, выстраданноста и так мало расположения или нерасположения духа исторических деятелей. Он хорошо знает, с какими надеждами связывается революция, что от нее ждут, когда она наступает. А наступает она тогда, когда государство съедает общество, когда, убежденное, что оно лучше всех, начинает палить в мелких соседей, когда попираются остатки гражданских свобод, когда неминуемый и нормальный конфликт общества и государства, не дающий государству разгуляться, пресекается государством, которое разгулялось, когда поэта из пророка превращают в аккомпаниатора государственной мудрости, когда его убивают, Тынянов понимает, что в России было ровно столько революций, сколько могло быть, но было их в прошлом слишком мало, что только революция — бьющееся сердце истории — может прогнать по сосудам времени кровь.

О РОМАНЕ «ПУШКИН»

(Из главы «Еще более тяжелые обстоятельства. Болезнь, смерть. 1935—1943»)

Медленно и издалека, после пятнадцатилетней трудной дороги, отступая, оступаясь, нерешительно и поспешно, все помня и ничего до поры не раскрыв, не расплескав, сохранив, настороженно и осторожно начинается неторопливое повествование о Пушкине.

Пушкин был одной из двух тем, определивших судьбу Тынянова, и писатель готовился к этой теме всю жизнь. Роман о Пушкине был единственной книгой, которую он писал долго. Он писал ее почти десять лет и написал только три части. Эти три части охватывают первые семь лет литературной жизни героя, и, вероятно, нужно было бы написать еще шесть томов для того, чтобы охватить остальные шестнадцать лет пушкинской жизни в искусстве.

Главный недостаток романа Тынянова в том, что он не закончен.

Этот недостаток не единственный.

Все это серьезнее, и все это выходит из кабинета писателя в историю литературы, которая в России никогда не была только историей литературы.

Недостатки романа, проистекающие из главного, заключаются в том, что он перенаселен персонажами и заставлен шкафами, колыбелями, книгами и сплетнями, как коммунальная квартира.

Тынянов вводит свою тему в историю России так, что она вытесняет все остальные темы. Создается впечатление, что в русской истории первого двадцатилетия XIX века только и было забот, что о Лицее, борьбе сентименталистов с «Беседой», о том, жить ли Карамзину в Москве или в Китайской деревне, да и о хорошеньких актрисах крепостного театра графа Варфоломея Толстого. Кажется, что император, Сперанский, Голицын и Аракчеев занимались главным образом воспитанием юношества и вопросом, кто же выйдет победителем из поэтического спора, и между прочим — войной, а также внешней и внутренней политикой.

Все это произошло в известной мере потому, что роман оказался незаконченным и остальные темы в нем остались неразмещенными.

Но роман остался незаконченным и перенаселенным, и Лицей в нем получился важнее комитета министров не потому лишь, что писатель не успел навести порядок в своем произведении.

Людям, читающим Пушкина, он, как всякий знаменитый писатель, интересен, конечно, в качестве автора замечательных произведений. Поэтому естественно, что, читая о нем книгу, люди ждут рассказа о том, как Пушкин создал «Евгения Онегина», «Бориса Годунова», «Медного всадника» и «Капитанскую дочку».

Роман же обрывается на строках элегии «Погасло дневное све-

тило». «Евгений Онегин», «Борис Годунов», «Медный всадник» и «Капитанская дочка» остались в ненаписанных томах.

Тынянов показывает трагическую жизнь поэта, ничего не имеющего общего с некоей поэтической весной или сплошной болдинской осенью.

Кроме замечательных произведений, в ненаписанных томах осталась главная тема пушкинской жизни: поэт и толпа. Тынянов только прикоснулся к этой теме.

Писатель слишком долго откладывал и слишком долго писал книгу, которая должна была стать для него главной. Он начал писать эту книгу несколько позже, чем следовало.

В незаконченном произведении часть стала приниматься за целое, правильность соотношений величин была нарушена. Может показаться, что это книга о Сергее Львовиче, Василии Львовиче и Надежде Осиповне Пушкиных, о Петре Абрамовиче и Осипе Абрамовиче Аннибалах и об их родственнике — Александре Сергеевиче. Родственник Александр Сергеевич поначалу занимает гораздо меньше места, чем все остальные родственники. Получилось это не только потому, что роман не был закончен, но еще и потому, что роман о Пушкине должен был стать историей эпохи, которая и породила и убила поэта.

Эпоху, в которую живет его герой, Тынянов изображает, старательно обходя державный гранит, елизаветинское барокко и трубы александровского ампира. История у него не парадная, баталий и викторий у него нет, знаменитые писатели публично дремлют и кашляют, и первое появление в романе Пушкина-младенца не обставлено никакими провиденциальными знаками. Оно сделано просто, не обведено жирной линией, писатель не заверяет, что пройдет совсем немного времени — и Пушкин напишет гениальные произведения. Тынянов создает роман о трудном деле, о трудной доле поэта, о поэте, а не сразу о памятнике на площади. Писатель говорит о человеке, писавшем стихи, за которые ему потом этот памятник поставят.

В отличие от «Восковой персоны», в которой рассказано о законах, стоявших над историей, в романе о Пушкине есть намерение рассказать, как история породила великого художника. Великий художник живет среди людей, и его взаимоотношения со временем не имеют ничего общего со взаимоотношениями памятника с проходящими у его ног благодарными пешеходами.

Возвращенный в свое реальное время, великий художник утрачивает кое-что с точки зрения внешней импозантности, свойственной памятнику, но приобретает человеческие черты, по которым становилось возможным понять, как он стал великим художником.

Это возвращение исторического деятеля в его реальное бытие всегда сопряжено с болезненной процедурой разрушения некоторых иллюзий, известных под именем хрестоматийного глянца...

Генезис пушкинского творчества в романе Тынянова становит-

ся определяющей темой. Сознательное снижение героя сделано для того, чтобы снять слой красивостей, которым за столетие успели покрыть поэта. Писатель строит сложную зависимость между историей и поэтическим творчеством. Создавая роман о Пушкине-поэте, Тынянов главными в романе делает причины, вызвавшие поэтическое творчество героя.

Представление о связи литературного явления только с литературным явлением оказалось у Тынянова очень стойким. Оно вышло за пределы литературоведческих работ и попало в роман о Пушкине. Но здесь это представление Тынянова-ученого приобрело несколько иное качество. В романе Тынянов, конечно, не просто несколько преувеличивает роль книг в формировании Пушкина-поэта, а настаивает на этом отбором материала и выделением литературных мотивов как определяющих. Пушкин-поэт возникает у Тынянова из трех стихий: литературы, истории и любви, оттесняющих не довольно часто или довольно редко, а всегда и строго намеренно на второй — общий — план то, что привычно называется «жизнью» и что представляется если не вовсе свободным от литературы, истории и любви, то с обязательной оговоркой о второстепенноста их, потому что для многих людей литература, история и любовь не являются главными в жизни. О том, что для разных людей в разные эпохи жизнью являются разные воздействия окружающей среды, говорят не очень часто.

Но все дело как раз в том, что для человека, родившегося в семье, в которой над всем преобладали литературные увлечения, воспитывавшегося в закрытом учебном заведении, где над всем главенствовала литература, оказавшегося в Петербурге в кругу людей, для которых литература была профессией, главным делом и средоточием всех интересов, в такую эпоху русской истории, когда литература уже твердо обрела социально воздействующее значение, это и было жизнью.

Тынянов в романе о Пушкине показал не жизнь вообще, а ту реальную жизнь, которой жил его герой, именно ту жизнь, которая на этого человека воздействовала. Потому что жизни «вообще» не существует, а есть жизнь в форме окружающей человека действительности.

Литература — окружающая действительность — играла в жизни Пушкина главную роль, и это уже не выдумка романиста, а свойство времени, в котором живет со своими свойствами человек, ставший героем романиста.

Но все это — так писать о поэте или не совсем так писать о поэте — по своему значению не превосходит стихийно вспыхивающих на читательской конференции разногласий в связи с потребностью определить, кто же на самом деле является подлинно положительным героем.

Все это было лишь изящной словесностью в годы, когда стало ясно, что в данное время на повестке дня стоят более серьезные вопросы.

В начале 30-х годов начали складываться две традиции, оди-

наково неправильно толкующие Пушкина. В одном случае поэта прятали под покровы хрестоматийного глянца, а в другом, сорвав всяческие покровы, превращали его в человека без поэзии.

Тынянов написал роман, стараясь опровергнуть обе традиции. Он никогда не работал по привычным, часто непроверенным и неправильным схемам. Это сказано не для того, чтобы похвалить человека, о котором пишешь книгу, а для того, чтобы обратить внимание на то, что было одним из свойств его исследовательского метода. Скептическое отношение к непроверенным и неправильным представлениям свойственно Тынянову-ученому, и Тынянов-художник продолжал с той же неприязнью относиться к вещам, казавшимся правильными только потому, что их повторяли чаще других. Он изучал писателя, пытаясь понять, как получилось, что человек такой биографии в таких исторических условиях становился автором таких произведений. Но жизнь писателя и исторические условия интересовали его только в той мере, в какой они помогали понять то, что писатель сделал. Для этого Тынянов старался пробиться сквозь литературоведческие завалы. Оставались писатель и его произведения. Деликатные покровы, которыми стыдливо драпировали писателя и его жизнь щепетильные литературоведы, оказались твердыми, как панцирь, и разбивать их было трудно. Первые удары всегда приходились по благонравию.

Литературоведение занимается жизнью великого человека, предполагая, что существует связь между жизнью этого человека и его делом. Это методологически определяющее положение связано с представлением об истории, по которому жизнь и деятельность человека обусловлены социальным и историческим воздействием. Иногда это дает возможность понять, почему люди, которые вошли в историю как создатели очень хороших книг, сыгравших важную роль в жизни человеческого общества, не всегда удовлетворяли даже умеренным условиям нравственных кондиций.

В плохом литературоведении это вызывало недоумение и наспех называлось «противоречиями». То, что главным были книги этих людей, а не то, что они делали в перерыв, не давало решительно никаких оснований замалчивать сделанное в перерыв или утверждать, что вообще никакого перерыва не было, а была только одна поэзия. Отступавшие под ударами большой литературы блюстители благонравия вынуждены были со вздохом признаваться: «Да, Бомарше давал взятки. Ну и что же? Это не мешало ему...» То, что «не мешало», никто не проверял. Что мешает и что не мешает художнику с тем, что он делает как художник, у таких писателей и исследователей не связывается. Научное литературоведение ищет связи между человеком, временем и произведением, между пустившимся в финансовые спекуляции Бомарше, взятками, которые он давал жене судьи г-же Гезман, четырьмя разоблачительными «Мемуарами» и художественным произведением «Женитьба Фигаро».

Исторический деятель может быть понят только в реальной

истории, влияние которой распространяется на все его социально-психическое восприятие. Но в истории действуют разнонаправленные и разнокачественные силы, которые вызывают иногда даже у одних и тех же людей и высокое деяние и низкий поступок. Для потомков равенство «хороший писатель = хороший человек» казалось само собой разумеющимся. Бывало же это, увы, не всегда так, и тогда возникали попытки перечеркнуть равенство. Тынянов по опыту своих более ранних вещей знал, что все это не просто. Нужен был новый аспект, иной характер вопроса. Ответ был до сих пор неопределен или неверен, потому что был неправильно поставлен вопрос. Тынянов не соглашался ни с равенством, ни с перечеркиванием его. Он считал, что задача литературоведения заключается в том, чтобы объяснить художественное произведение, и если для этого нужно изучать, почему Бомарше дал взятку или почему Пушкин написал Соболевскому крайне безнравственное письмо, то изучать надо и не следует бояться уронить в глазах читателя великого человека.

Каждый новый роман Тынянова — это не только новый взгляд на вещи, но это новый взгляд на старые вещи. В разные годы своей жизни Тынянов пишет об Отечественной войне, о восстании декабристов, о Кюхельбекере, Грибоедове, Пушкине, и в разные годы его жизни эти события и люди освещаются им по-разному. Это разное освещение связано с историческими обстоятельствами, определившими развитие художника.

Как всякий человек, вернувшись в места своей юности, по-новому видит пережитое, так и Тынянов по-иному увидел свое литературное прошлое. Поэтому в последнем его романе события и люди, о которых он писал в молодости, предстают другими, чем были они в первых книгах. В творческом развитии писателя роман о Пушкине — явление иного качества, и его отличие от ранних романов связано не с второстепенными, а с главными вопросами. Главными вопросами для Тынянова были отношение к истории, роль и значение факта в историческом процессе, связь со временем, в которое он жил.

После сложных, значительных и новаторских по концепциям и стилистике «Смерти Вазир-Мухтара» и рассказов пришла простая, прекрасная и традиционная проза «Пушкина», проза, которая уже была.

Он слишком долго не писал эту книгу и начал писать ее тогда, когда между его представлением о Пушкине и представлением тех лет еще не было полного взаимопонимания. Не думая, что он прав во всем, но и не всегда соглашаясь с наиболее распространенным мнением, писатель создал двойственное и противоречивое по концепции и стилистике произведение.

Последний роман Тынянова был начат на скрещении путей завершающего свое земное поприще вульгарного социологизма и новых воззрений. Как всякое произведение переходной эпохи,

роман оказался вместилищем слишком разных и часто мешающих друг другу идей.

Это было чрезвычайно несвоевременно, потому что именно в те дни противоречивость литературного процесса и вместе с ним писательских взглядов стала рассматриваться как изжившая себя, в связи с чем были ликвидированы многочисленные литературные группы и создан единый Союз советских писателей.

Это было важнейшим событием в истории русской литературы за два века ее существования, сравнимым по значению лишь с изменениями в ее судьбе, вызванными Октябрьской революцией.

Конец вульгарного социологизма сопровождался решительным пересмотром прошлого страны, и многое в старой оценке было признано неправильным.

Было установлено, что роль России в мировой истории недостаточно подчеркнута. Кроме того, тщательное изучение источников неопровержимо доказало, что взаимоотношения буржуазно-дворянского государства и народа были меняющимися, то есть дружественными или враждебными в зависимости от того, прогрессивна или реакционна была деятельность государства. В связи с этим оценивались разные по характеру поступки. Например, присоединение Туркестана было признано явлением прогрессивным, подавление восстания Степана Разина — реакционным, а польские события 1830 года — невыясненными.

В это же время происходят серьезные изменения во взаимоотношениях со старой интеллигенцией. Появление достаточного количества собственных представителей умственного труда, являющихся плотью от плоти своего народа, дало возможность более научно посмотреть на некоторые представления старой интеллигенции. В частности, было точно установлено, что интеллигентские пережитки, заключающиеся в том, что отдельные представители умственного труда считали свое существование и свое творчество чем-то играющим самостоятельную роль, не имеют под собой абсолютно никакой почвы. Было доказано, что существование интеллигенции и ее творчества имеет значение только в качестве одного из кирпичей в строительстве диктатуры пролетариата.

Отношение подавляющего большинства интеллигентов к тому, что их роль после многочисленных и бесплодных попыток наконец правильно оценена, было, конечно, самым положительным. Но в то же время в отдельных случаях возникали известные трудности.

Нельзя также не отметить, что в этом процессе были допущены единичные перегибы, подобные тем, которые незадолго до этого имели место в вопросах сельского хозяйства.

Тынянов, как и ряд его товарищей по перу, но в значительно меньшей степени, чем лучшие из них, был подвержен влиянию некоторых далеко заходящих увлечений. Влияние этих увлечений на «Пушкина» было гораздо более сильным, чем на другие его произведения, и это сообщило роману несомненную противоречивость.

Так как нежелательные особенности писателя легче всего обнаруживаются в самом заметном, наиболее уязвимом и неприкрытом — в стилистике, то писатель именно с нее обычно и начинает пересмотр своих старых воззрений. Такой пересмотр был необходим, потому что теперь все силы были брошены на борьбу за понятное народу искусство.

Но у Тынянова еще не было достаточного опыта в этой области, он с ненужной болезненностью реагировал на динамику литературного процесса, и поэтому роман о Пушкине он стал писать просто как роман о жизни поэта. Тынянов стал писать обыкновенную, простую, со всеми подробностями, художественную прозу. Он стал перечислять людей и события со всеми деталями, как будто бы собирался сдавать их на хранение. Это произошло потому, что борьба за простое, понятное народу искусство, которое должно нацеливать на великие свершения, была воспринята слишком упрощенно, как якобы касающаяся только метафор.

Неполная удача «Пушкина» была как бы задумана и уже, независимо от замысла, предрешена. В замысле последнего произведения Юрия Тынянова не было художественного открытия, с которого начинались «Кюхля», поразившая выбором героя, победоносным опровержением заблуждения, реабилитацией человека, и «Смерть Вазир-Мухтара», в котором традиционное, неверное и одностороннее представление было опровергнуто и вместо бесхитростного рассказа о положительной и прогрессивной жизни автора бессмертной комедии люди узнали о человеке тяжелой судьбы и неблагополучной социологии.

Бесхитростный рассказ о Пушкине сразу же начинался с неудачных условий — жизнеописания, жизни день за днем, любви к такой истории, которая не всегда стоит того, чтобы ее любили.

Он писал «Пушкина» так, как будто бы все написанное им раньше было неверно. Тынянов уходил в традиционную великую классическую литературу, литературу, которая уже была создана другими и в которой другие сделали больше, чем он. <...>

(ИЗ «ПОСЛЕСЛОВИЯ»)

Мы читаем писателя, который начал работать сорок пять лет назад и у которого были заблуждения. Тиражи его книг растут. Люди читают его все больше.

Мы не прощаем писателю ошибок и не забываем их. Но в истории литературы приобретает значение не безошибочный писатель и не такой, у которого небольшие ошибки, а писатель, у которого большие достоинства.

Люди пренебрегают ошибками большого искусства и прикрывают их достоинствами. В искусстве долго живет то, что свойственно большому количеству людей на протяжении длительного времени.

Задачей художественного произведения чаще всего бывает не

апология или отрицание какого-то конкретного факта или события. Конкретное явление в искусстве нужно как случай, приведенный в качестве примера. Если же задачей становится апология или отрицание именно строго конкретного явления, то художественное произведение не утрачивает значения после того, как само явление это значение утратило, только в том случае, если художественное произведение смогло обобщить пример до такой степени, что новые поколения увидели в нем историческую причину явлений, важных для них.

«Освобожденный Иерусалим» пережил свой XVI век не потому, что автор настаивал на том, что необходимо как можно скорее идти за гробом господним, а потому, что в его книге рассказано о человеческом мужестве, силе, коварстве, верности, трусости и самоотверженности. И в поэме нас волнует не то, за чем идет герой, а его высокие намерения.

Воспитательное значение искусства Людовико Ариосто заключается не в том, что мы тоже, бросив все дела, пойдем отбивать гроб господень, а в том, что поэма показывает всем, как прекрасны мужество, верность и самоотверженность и как отвратительны трусость, коварство и лицемерие.

Подвиги, рыцари... Люди читали про подвиги, про рыцарей и думали, что рыцари были не только очень храбрыми, но и очень большими.

Потом измерили доспехи, оказалось — рыцари были маленькими, меньше нас.

Как часто мы думаем об истории, не измерив ее доспехи и подвиги...

Внимательно изучая историю, мы выясняем истинные размеры.

Человечеству необходим исторический роман. <...>

...Исторический романист должен помнить о том, что условия, в которых жил его герой, порождали далеко не всегда лишь положительные человеческие качества и поступки. Изолированность от конкретных исторических условий может привести к тому, что реальный исторический герой окажется возвышенным до такой степени, что станет умнее и прозорливее самого себя, что, к сожалению, так же невозможно, как невозможно самого себя поднять за волосы. Человеческие слабости исторического героя писатель старается обезвредить его заслугами перед родиной, вместо того чтобы объяснить и человеческие слабости, и исторические заслуги влиянием обстоятельств, в которых его герой жил, и его врожденными, биологическими свойствами.

Добравшись до исторического героя, писатель начинает, захлебываясь, делать ему карьеру. И вся жизнь великого человека, всегда трудная и часто противоречивая, катится по асфальту романа, как будто она и не трудная, и не противоречивая, а полная солнца, женщин, вина и очарования.

Этот путь ведет к неминуемым неудачам, и неудачи начинаются именно там, где художник старается убедить себя и свою аудиторию в том, что все на свете очень просто и что добродетель

обладает именно такими свойствами, которые обязательно ведут ее к торжеству.

Вот эти два обстоятельства — возвышение исторического явления и отсутствие всеобъемлющей души героя, отсутствие умения или намерения изобразить не только задумчивую позу, волны и молоток — иногда влияли на непрекращающиеся успехи исторического жанра.

Эволюция романа о прошлом в значительной степени была связана с отношением к историческому факту. Тенденция при этом чаще всего была достаточно определенной: роман все больше шел от неточного изображения факта к точному. В раннем европейском историческом романе — романе Вальтера Скотта — документу еще отведено не первое место, и отношение к факту у автора не педантичное. Роман Вальтера Скотта связан с окраской эпохи, со средневековой живописью, хроникой, витражами готического собора, провансальской легендой, пейзажем Иль-де-Франса, с мелодией шотландской волынки. Безупречно точный и щепетильный в обращении с фактами, Флобер создал другой тип исторического романа, в значительной степени противопоставленный традиции шотландского писателя. Высокие достоинства обеих школ как бы исключают вопрос о точности или отсутствии ее как решающего обстоятельства в определении качества художественного произведения. Каждая эпоха по-своему отвечает на этот вопрос, но никакая эпоха не сомневается в том, что любое из решений имеет смысл только тогда, когда в зависимости от него создаются хорошие романы. XX век, со свойственным ему строгим мышлением, чаще всего склоняется к точному воспроизведению фактов исторического прошлого, но главным все-таки остается желание прочитать хороший роман, которому в крайнем случае может быть даже прощена хронологическая ошибка или погрешность в длине султана на кивере николаевского солдата (одиннадцать вершков).

Но современному историческому роману не может быть прощено неумение воссоздать с глубокой серьезностью историю, для чего недостаточно только пересказать источник. Тяготение к точному воспроизведению исторического прошлого главным образом связано не с длиной, шириной, датой, покроем (предполагается, что это вообще обсуждению не подлежит), а с точностью в обращении с материалом, от чего весьма непосредственно зависит освещение этого исторического прошлого.

Для правильного же освещения истории мало лишь воспроизведения глупостей реакционных исторических деятелей, даже если они (глупости) подтверждены документальными свидетельствами. Дело в том, что с этими глупостями на протяжении тысячелетий всемирной истории боролись самые талантливые, чистые и самоотверженные люди, и поэтому представляются нежелательными попытки нетипических исторических романистов изображать победы этих людей как дело сравнительно простое и требующее главным образом умения вовремя процитировать сентенцию из собственного дневника. Необходимо решительно протесто-

вать против как бы случайно возникшего убеждения в том, что враги прогресса — это обязательно дураки или, в лучшем случае, люди, плохо понимающие, что творят. Протестовать следует последовательно, настойчиво и долго, потому что при таком взгляде на вещи остается совершенно непонятным, как это могло получиться, что дурацкая империя, управляемая дураками, все-таки столетия существовала и понадобилась великая революция, чтобы ее уничтожить. Конечно, писатель, изображающий государственную камарилью бездарной и ничтожной, совершенно прав, конечно, «скудость правительственной мысли»[1] в такие эпохи поразительна, конечно же, испуг, переживаемый камарильей, когда ее начинают переубеждать вооруженные солдаты и офицеры, заставляет эту камарилью верить, что всегда лучше кого-то не пускать, что-то запрещать, чем сначала пустить и разрешить, а потом расхлебывать. Но не следует забывать, что глупость — это не только отсутствие ума, но что это такой ум. В глухие и темные годы мировой истории лучше всех низменные интересы людей, стоящих у власти, могут удовлетворять именно дураки, ничтожества и мерзавцы. В глухие и темные годы истории расползаются по земле тупые и самонадеянные гады и правит миром торжествующая бездарность. <...>

Каждый писатель неминуемо пишет об идеях своего века. Выбор жанра и особенно его преобладание или убыль всегда находятся в связи с потребностями времени. Любое произведение почти всегда написано о важных для писателя вещах, и если писатель значительный человек, то он пишет о значительных явлениях, то есть таких, которые важны для других людей. В творчестве Тынянова отражены две из значительных идей его времени: взаимоотношения интеллигенции и революции и взаимоотношения художника и государства.

Одной из важнейших закономерностей века, о котором преимущественно писал Тынянов, — XIX и особенно первой его трети — был конфликт выдающейся личности с тупой чернью, обществом, конфликт поэта и толпы.

В формулу исторического процесса Тынянов подставляет человека с присущими ему свойствами социально-исторической психологии и прослеживает, как этот человек отвечает на удары истории. Между выдающейся личностью и тупой чернью возникает конфликт. В результате этого конфликта гибнут герои Тынянова.

Тынянов хорошо знал прошлое и понимал, что события века находят в истории отзвук. Действительность не выдумывает себя и не заселяет свободную землю, а вызревает из старого семени и строится на камнях истории. Камни же могут быть не только могильными плитами, но и кирпичами фундамента. <...>

Приложение составил Вл. Новиков

---

[1] Герцен А. И. Указ. соч. Т. 7. С. 208.

ОГЛАВЛЕНИЕ